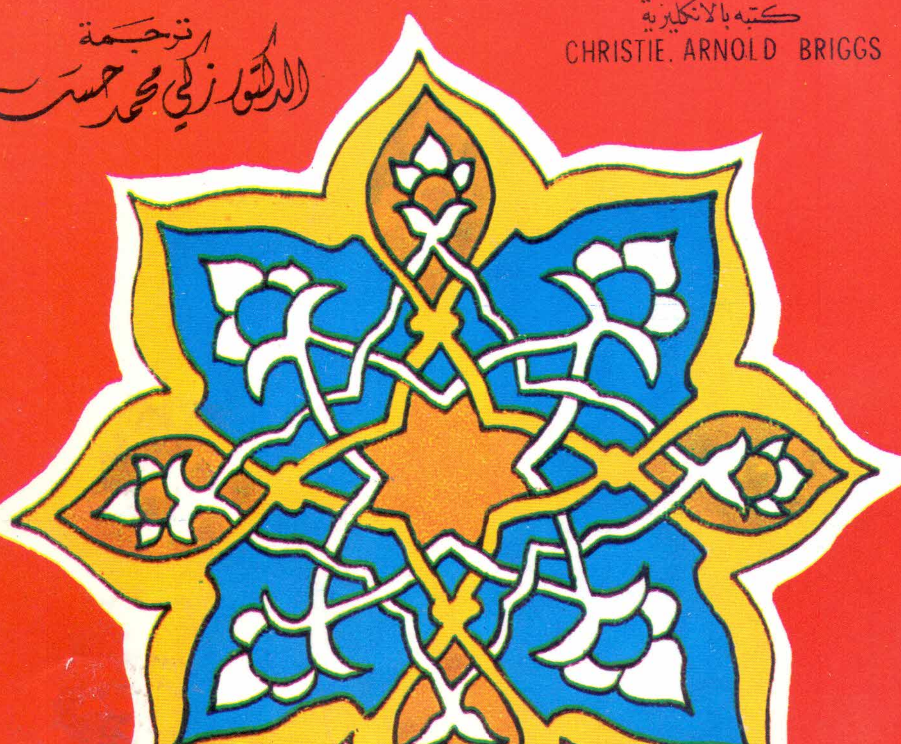
تراث الإسلام

في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة

كتبه بالانكليزية
CHRISTIE. ARNOLD BRIGGS

ترجمة
الدكتور زكي محمد حسن



دار الكتاب العربي
سورية

يطلب في لبنان من
مكتبة السائح/طرابلس



تراث الإسلام

في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة

تأليف

كريستي ارنولد بريجز

●

ترجمة

الدكتور زكي محمد حسن

امين دار الآثار العربية

دار الكتاب العربي

سورية

الطبعة الأولى

١٩٨٤

توزيع

دار الكتاب العربي

دمشق ـ سوريا

مكتبة السائح

طرابلس ـ لبنان

THELEGACY OF ISLAM

BY

CHRISTIE -·HRNOLD -·BRIGGS

تقديم

بقلم : عيسى فتوح

منذ أن طبع كتاب « تراث الاسلام » الذي نقله الى العربية الدكتور زكي محمد حسن ، أمين دار الآثار العربية في القاهرة عام ١٩٣٦ ، والناس يتهافتون على قراءته ينهم لا يرتوي ، ويسعون الى اقتنائه ، لأن من ألفوه ثلاثة من خيرة المستشرقين الذين عرفوا بالانصاف والأمانة العلمية ، ولاسيما السير توماس آرنولد (١٨٦٤ — ١٩٣٠) فقد كان « حجة في الفن الاسلامي » كما يقول الدكتور آربري[1] .

تقاسم توماس آرنولد تأليف الكتاب مع زميلين آخرين هما : الأستاذ كريستي الذي كتب فصل «الفنون الاسلامية الفرعية وتأثيرها في الفنون الأوربية » ، ويقصد بالفنون الفرعية الفنون الصناعية أو التطبيقية أو الزخرفية التي ينتفع بها الناس ، أو تتخذ للزينة والزخرف . والأستاذ مارتين بريغز الذي كتب فصل « فن العمارة الاسلامية » ، هذا الفن الذي لا يزال مستمرا حتى اليوم في أكثر المدن الاسبانية ، على الرغم من مضي حوالي خمسة قرون على مغادرة العرب اسبانيا .

أما الفصل الباقي وهو « الفن الاسلامي وأثره على فن التصوير في أوربا » فقد كتبه المستشرق توماس آرنولد ، لكنه جاء أصغر من سابقيه ، لأن العرب المسلمين لم يهتموا بفن التصوير ، ولم يدعوا له أو يشجعوه لأسباب معروفة ، ولذلك ظل هذا الفن محدود الأفق حتى عصر النهضة الأخيرة ، ولم يظهر أثره على أي فنان أوروبي ، كما هي الحال في فنون الزخرفة والنحت والعمارة ، لكنهم طوروا بالمقابل فن الخط العربي ، وصنعوا منه لوحات رائعة ، وأشكالا هندسية بديعة تدهش العقول .

كنت أود أن أثبت في هذا التقديم الموجز سير هؤلاء المستشرقين بالتفصيل ، ولما أعياني البحث عن سيرتي كريستي وبريغز في المراجع التي بين يدي ، رأيت أن أكتفي بسيرة السير توماس آرنولد ، لأظهر من خلالها اهتمام هذا المستشرق العظيم بالفن العربي الاسلامي العريق ،

وقد عاونه في ما كتبه عنه الشاعر والرسام بينيون ، مؤلف « رسوم المغول المنمنمة » الذي كتب آرنولد مقدمته .

ولد المستشرق السير توماس آرنولد [٢] عام ١٨٦٤ ، وتعلم في جامعة كمبردج ، وقضى عدة سنوات في الهند أستاذاً في جامعة «عليكره» ثم استاذاً للفلسفة في جامعة « لاهور » ، ومساعداً لأمين مكتبة ديوان الهند ، وهو أول من جلس على كرسي الأستاذية في قسم الدراسات العربية في مدرسة اللغات الشرقية بلندن سنة ١٩٠٤ ، ثم اختير عميداً لها مدة تسع سنوات ، وقد زار مصر أوائل عام ١٩٣٠ ، وحاضر في الجامعة المصرية عن التاريخ الاسلامي ، وكان معجبا بالاسلام الى أبعد الحدود ، متضلعاً من علومه ، منصفا له في أبحاثه عنه ، فلم تُعدّ عليه هفوة واحدة في كل ما كتبه عنه في دائرة المعارف الاسلامية ، وحققه من المصنفات ، وهو الذي اقترح وضع مؤلف في تراثه ، فعد مرجعا في الدراسات الاسلامية .

من آثاره : الدعوة الى الاسلام ، وقد نال اقبالا عظيماً ، وترجم الى اللغتين التركية والأوردية ، ورسامو القصر في عصر المغول ، والخلافة[٣] وقد استقصى في هذا الكتاب تاريخها في مختلف العصور ، ووجهات نظر أصحابها القانونية والفلسفية ، والرسم في الاسلام ، والعقيدة الاسلامية وبيهزاد ورسومه في مخطوط فارسنامه ، والتالد والطريف في الفن الاسلامي ، وتراث الاسلام ، بمعاونة ألفريد غيوم وا . ج . آربري الذي نشر بالعربية والفرنسية والاسبانية ، والرمز والاسلام ، وعيسى ومريم في الفن الديني الاسلامي ، بالاضافة الى كتب أخرى تتعلق بالهند .

دمشق في ٣١ تموز ١٩٨٣

---

(١) المستشرقون البريطانيون ترجمة الدكتور محمد الدسوقي النويهي ــ منشورات وليم كولينز ــ لندن ١٩٤٦ ص ٢١٥ .

(٢) المستشرقون لنجيب العقيقي ــ الجزء الثاني ــ دار المعارف بمصر ١٩٦٥ ص ٥٠٤ .

(٣) نقله الى العربية جميل معلّى وطبع في دمشق عام ١٩٥٠ .

مقدمة المعرب

— ١ —

طلب منى أعضاء لجنة الجامعيين لنشر العلم أن أساهم فى ترجمة كتاب « تراث الإسلام » بأن آخذ على عاتقى أن أنقل إلى العربية الفصول التى كتبت فيه عن العمارة والتصوير وسائر الفنون . وقد كنت منذ زمن طويل شديد الإعجاب بهذا الكتاب ، فلم أحجم عن تلبية ندائهم على الرغم من ضيق الوقت وصعوبة المهمة والحاجة إلى مصطلحات فنية يفهمها القراء وتؤدى فى جلاء ووضوح كل المعانى التى تؤديها مثيلاتها فى اللغات الأوربية

ومهما يكن من شىء فإن أكبر الظن أنى قد وفقت إلى تذليل أكثر العقبات التى قامت فى سبيلى . وها هى فصول الفنون من « تراث الإسلام » تظهر اليوم للقراء ، وعليها تعليق وشروح كتبتها إتماماً للفائدة وإيضاحاً للغامض من عبارات الكتاب ومصطلحاته الفنية

وإذا جاز لى أن أخرج عن المألوف من تكلّف التواضع ، فإنى أحرص على تسجيل إعجابى بهذه الفصول وفخرى بترجمتها ، متمنياً أن يهىء القراء لها من حسن الاستقبال ما أظنها أهلا له

— ٢ —

ورث الإسلام فنون البلاد التى اكتسحتها جيوشه المنصورة وتأثر المسلمون بالأساليب الفنية التى ازدهرت فى سورية ومصر وبيزنطه وفى إيران وبلاد الجزيرة ولكنهم مالبثوا أن أفرغوها فى قالب متجانس متناسب فظهر فى عالم الفنون فن بل فنون إسلامية أثرت بدورها فى فنون الغرب تأثيراً لا يزال ظاهراً حتى اليوم

والواقع أن العالم المتمدين فى القرون الأولى بعد الميلاد كان قد سئم الفن اليونانى القديم ، وتاق إلى نوع من التجديد ينقذه من منتجات هذا الفن التى أعوزها التنوع والابتكار فتطلع إلى تقاليد وأساليب فنية أعظم أبهة وأكثر حرية فى الزخارف والموضوعات ، لا يعدل ما فيها من خيال ساحر وجاذبية ومفاجأة عظيمتين إلا ما تمتاز به من أسرار فى مزج الألوان تملأ البصر وتبهج الخاطر . تلك الأساليب الفنية المنشودة وجدها العالم المتمدين عند الساسانيين أولا ، ثم فى الفنون الإسلامية بعد أن امتدت الامبراطورية العربية واتسعت أرجاؤها .

أما حلقات الاتصال بين الشرق والغرب والطرق التى سلكتها الأساليب الفنية الإسلامية للوصول إلى أوروبا فهى الأندلس وصقلية والحروب الصليبية ، ثم دولة الترك فى البلقان

و بحر الأرخبيل وتجارة الجمهوريات الإيطالية مع مدن الشرق الأدنى وثغوره .

فنى الأندلس أينعت المدنية الإسلامية ، وأدخل العرب صناعة الورق ، وأصبحت قرطبة فى القرن العاشر أكثر المدن فى أوروبا ازدهاراً وأعظمها مدنية ، وظل المستعربون من الاسپان يبنون العمائر و يصنعون التحف متأثرين بالأساليب الفنية التى أدخلها العرب فى اسپانيا وناعمين برغد عيش و بتسامح دينى كبيرين ، ثم جاء ملوك المرابطين والموحدين فكان اضطهادهم المستعربين من بنى الأندلس سبباً فى هجرتهم إلى الشمال ، فزاد بذلك محيط المدنية الإسلامية اتساعا ، ونقل هؤلاء المستعربون إلى مهجرهم الجديد كثيراً من عادات المسلمين وأزيائهم وصناعاتهم . وما لبث نجم المسلمين فى الأندلس أن أذن بالأفول فتقدمت فتوحات المسيحيين وأخذ نفوذ العرب فى التقاص ، ودخل كثير منهم تحت السلطان المسيحى فصاروا يعملون للملوك والأمراء الاسپان ، وتعلم منهم غيرهم ، فانتشرت أساليبهم الفنية وكان سقوط طليطلة سنة ١٠٨٥ ، وقرطبة سنة ١٢٣٦ واشبيلية سنة ١٢٤٨ أكبر عامل على امتزاج الصناع المسلمين أو المستعربين بغيرهم ، ثم كان سقوط غرناطة سنة ١٤٩٢ خاتمة هذا الطور الذى تعلم فيه صناع الغرب عن المسلمين كثيراً من

أسرار صناعاتهم في العمارة والفنون الفرعية ؛ ولعل أهم مظهر لهذا الطور الطراز الاسپانى الذى ينسب إلى المدجنين « mudejar » أو المسلمين الذين دخلوا خدمة المسيحيين بعد زوال سلطان العرب فى الأندلس ؛ وقد نشأ هذا الطراز فى طليطلة واشتغل الصناع « المدجنين » بزخرفة الكنائس ودور الخاصة فى أنحاء اسپانيا ونبغوا فى الفنون الفرعية كصناعة الخزف والمنسوجات والنقش على الأخشاب ، وكانت لهم فى ميدان العمارة آثار تذكر ، وأهمها قصر اشبيليـــة L' Alcazar الذى بنوه للملك پدرو سنة ١٣٦٠ ، والذى ظل مقرا للأسرة المالكة الأسپانية حتى إعلان الجمهورية منذ سنوات فأصبح متحفاً يعجب الزائرون بعماراته العربية وبما جمعه فيه ملوك أسپانيا من تحف إسلامية نادرة . وكذلك كان المسيحيون إبان العصور الوسطى يقبلون على الحج إلى مدينة سانتياجو دى كومبوستلا Santiago de Compostella فى أسپانيا فيتاح لهم الإعجاب بعمائر المسلمين والمستعربين إعجاباً يبدو أثره فى النسج على منوالها واقتباس الأساليب الفنية فيها

أما صقلية فقد فتحها المسلمون بعد أن غلب سلطانهم على البحر الأبيض المتوسط كما ملكوا سردانية ومالطة وأقريطش وقبرص ، ودانت لهم صقلية أكثر من قرنين واستولوا على عدة

ولايات فى جنوبى إيطاليا وكان حكمهم فى صقلية ملؤه العـدل والتسامح الدينى فعمروا الجزيرة وأدخلوا فيها ضروب الصناعة والزراعة ولا سيما صناعة الورق التى انتشرت منهـا إلى إيطاليا وصناعة المنسوجات الحريرية الذائعة الصيت كما أدخلوا أساليبهم الفنية فى العمارة والصناعات الدقيقة ، ولما آل الحـكم إلى النورمان من بعدهم كانت المدنية والفنون الإسلامية راسخة القـدم فى صقلية ، واتبع النورمان سياسة تسامح دينى عظيم فظلت مدنية الإسلام وتقاليده الفنية زاهرة فى صقلية وانتشرت منهـا إلى جنوبى إيطاليا وسائر أنحاء القارة الأوربية

والحروب الصليبية لا يعنينا من نتائجها إلا أنها كانت كالأندلس وجزيرة صقلية وسيلة إلى نزاع دائم تتبعه علاقات متواصلة بين المسيحية والإسلام وأوجدت هذه الحروب منفذاً لتجارة الجمهوريات الايطالية الناشئة كجنوا والبندقية وبيزا ، وكان من النتائج العملية لتأسيس المملـكة اللاتينية فى بيت المقدس نمو تجارة هذه الجمهوريات و إنشاء معاقل لها فى الشرق الأدنى

وإن صح القول بأن الأندلس وجزيرة صقلية لعبتا الدور الأكبر فى نشر الثقافة الإسلامية فى المغرب وأن فضل الحروب الصليبية فى هذا الميدان لم يكن كبيراً نظراً لأنه لم يكن فى الشام فى عصر الحروب الصليبية مدنية تعادل مدنية الأندلس أو صقلية ،

فضلا عن أن هذه الحروب لم تكن مرتعاً خصيباً للدرس والتحصيل وتبادل الثقافة ، نقول إن صح ذلك فى ميدان العلوم والآداب ، فانا نعتقد أن الدور الذى لعبته الحروب الصليبية فى نقل الصناعات والفنون الاسلامية إلى أوروبا خطير لا يستهان به . ولعل وجود الرنوك عند أمراء المسلمين فى الحروب الصليبية كان أكبر عامل فى تطور علم الرنوك والأشعرة عند الغربيين فأصبحت له مصطلحاته الدقيقة وقواعده الثابتة ؛ وكانت الحروب الصليبية أيضاً وما تبعها من انتشار التجارة الغربية السبب فى ما فعله البنادقة من صك نقود ذهبية للتعامل مع المسلمين ، وعليها كتابات عربية وآيات قرآنية فضلا عن التاريخ الهجرى ، وظل هذا النظام قائماً حتى احتج عليه البابا انسونت الرابع سنة ١٢٤٩

وكذلك كان استيلاء الأتراك العثمانيين على القسطنطينية وامتداد سلطانهم على أمم البلقان وسكان جزائر بحر الأرخبيل واتصال ملوك أوروبا ببلاط الخليفة ، نقول كان ذلك كله أكبر عامل على طبع فنون تلك الأقاليم بطابع شرقى لا يزال ظاهراً حتى اليوم ، كما كان مصدر كثير من الأساليب الفنية الإسلامية التى انتشرت من العالم التركى إلى سائر أنحاء القارة الأوربية

وقد تنبه الأوربيون أنفسهم ، منذ زمن بعيد ، إلى تأثير الفنون الإسلامية فى فنون الغرب فكتب سبنسر سمث Spencer Smith فى سنة ١٨٢٠ مقالا حاول فيه تفسير شريط الكتابة الكوفية فى صندوق العاج الشهير بكاتدرائية بايه Bayeux وأشار إلى تحفة فنية (موجودة الآن بمتحف ليون) ظن أن فيها تقليد حروف عربية . وجاء بعده ڤيلمان Willemin فدرس سنة ١٨٣٠ الصفحة الأولى من مخطوط لرؤيا يوحنا اللاهوتى محفوظ فى المكتبة الأهليـــة ، (fonds latin, 1075) وتعرف باسم Apocalypse de Saint-Sever ولاحظ أن فى إطارها تقليداً عجيباً للكتابة العربيـــة فى القرن الحادى عشر ، واقتفى أثره لونجپرييه Longperier فكتب سنة ١٨٤٦ مقالا عن استخدام الحروف العربيـــة فى الزخرفة لدى الشعوب المسيحية فى الغرب (L'emploi des caractères arabes dans l'ornementation chez les peuples chrétiens d'Occident,-Revue Archéologique, 1846)

وكان هذا المقال أساس بحث قدمه سنة ١٨٧٦ إلى جمعية الآثاريين الفرنسيين الأستاذ الفرنسى لوى كوراجو Louis Courajod

وكذلك تحدث إميل برتو Emile Bertaux ســنة ١٨٩٥

عن التأثيرات الإسلامية فى بعض العمائر المسيحية بإيطاليا وفرنسا (Les arts de l'orient musulman dans l'Italie méridionale, Mélanges de l'Ecole française de Rome, tome XV) ثم درس فى سنة ١٩٠٦ التأثيرات الإسلامية فى الفنون الأسپانية

على أن العالم الفرنسى إميل مال E. Mâle كان أول من عنى بموضوع التأثيرات الإسلامية حق عناية فكتب سنة ١٩١١ مقالا عن تأثير عمارة المسجد الجامع بقرطبة فى بعض الكنائس الفرنسية (La Mosqueé de Cordoue et les églises de l'Auvergne et du Velay, - Revue d'art ancien et moderne, 1911) . ثم كتب فى سنة ١٩٢٣ مقالا جمع فيه أمثلة كثيرة لتأثير الظواهر المعمارية الإسلامية فى أبنية الكنائس الفرنسية فى القرنين الحادى عشر والثانى عشر (Les influences Arabes sur L'art roman, Revue des Deux Mondes, novembre 1923) ، وإن كان هناك ما يؤخذ على هذا البحث الشائق فهو خلوّه من الصور واللوحات اللازمة لتوضيح ما فيه من نظريات وأمثلة

ومنذ ذلك الحين اهتم مؤرخو الفنون الفرنسية والاسپانية والايطالية فى العصور الوسطى باستقصاء تأثير الفنون الإسلامية فيها ، كما اهتم بذلك مؤرخو الفنون الإسلامية أنفسهم ، فعقدوا فى كتبهم فصولا لبحث هذا الموضوع ، وكذلك كتب الأستاذ

سوليه G. Soulier مقالا عن الحروف الكوفية فى التصوير التوسكانى (Les caractéres coufique dans la peinture toscane,- Gazette des Beaux - Arts, 1924) ثم كتاباً عن التأثيرات الشرقية فى التصوير المذكور (Les influences arientales dans la peinture toscane. Paris, Laurens 1924) . وكتب الأستاذ هينرخ جلوك H. Glück سنة ١٩٢١ مقالا عرض فيه لتأثير العثمانيين فى الفنون الأوربية (Kunst and Künstler an den Hofen des XVIe bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst—Historische Bletter, herausg. vom Staatsarchiv Wien,I 1921) .

وظهر كذلك مقال موضوعه الشرق ومصورو البندقية كتبه سنة ١٩٢٣ فى مجلة برلنجتن الأستاذ جيل ديلاتوريت Gille de la Tourette . وكذلك كتب نخبة من الآثاريين الاسبان المقالات والكتب عن فن المستعربين وفن المدجنين وعن التأثير الإسلامى فيهما . ومن ذلك كتاب الأستاذ جوميز مورينو Gomez Moreno سنة ١٩١٩ عن كنائس المستعربين ومؤلفات الأستاذ بويجى كادافالش Puig Y Cadafalch .

وكتب الأستاذ الدكتور كونل Kühnel مدير متاحف

برلين عدة مقالات شائقة فى تأثير الفنون الإسلامية فى فنون الشرق .

وفى سنة ١٩٢٨ تلت السيدة الجليلة هنريت ديفونشير Madame R. L. Devonshire فى مؤتمر المستشرقين فى أكسفورد بحثاً عن بعض التأثيرات الإسلامية فى الفنون الأوربية ، وكان هذا البحث أساساً لأربع محاضرات ألقتها بالفرنسية فى الجمعية الجغرافية الملكية ثم طبعتها فى مجلة الأسبوع المصرى La Semaine Egyptienne كما ظهرت منها بعد ذلك طبعة مستقلة تلتها فى العام الماضى طبعة أخرى (Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe — Le Caire, Schindler 1935) ويمتاز هذا البحث الشائق بسهولته وبكثرة صوره التى تساعد على تفهم ما فيه من نظريات ومقارنات .

أما الفصول التى نقدمها اليوم للقراء فقد درس فيها الأساتذة كرستى Christie وأرنولد Arnold وبريجز Briggs موضوع التأثيرات الاسلامية دراسة وافية ، توخوا فيها شيئاً كبيراً من الانصاف والأمانة العلمية وزينوها بكثير من الصور و « اللوحات » تسهيلا للمقارنة وتوضيحاً للنظريات الفنية .

زكى محمد حسن

أمين دار الآثار العربية

القاهرة فى ١٤ يونيه سنة ١٩٣٦

الفنون الاسلامية الفرعية
وتأثيرها فى الفنون الأوربية

كتبه بالانجليزية

A. H. CHRISTIE

الفنون الإسلامية الفرعية[1]
وتأثيرها فى الفنون الأوروبية

حين بدأ الإسلام حياته الحافلة بعظائم الأمور وجلائل الأحداث والتى أتيح له فى أثنائها أن يخلق فى الميدان الغربى شكلا جديداً من أشكال الفن بالمدن المطلة على المحيط الإطلنطى ؛ كان يسير من أقاليم لم يزل الفن فيها وليداً متأخراً ؛ فبلاد العرب لم يوجد فيها من فن فى ذلك الوقت خلا أثر مجدب تخلف من الماضى السحيق ، أو خلا أثر كان فى طبيعته مجرد صدى ومحاكاة لفن خارجى ظهر فى أماكن تأثرت بالتقدم الأجنبى تأثراً سطحيًّا ، ولم يشرق فى شبه الجزيرة فن قومى ظاهر حتى فى البقاع الخصبة التى كان يسكنها شعب يعيش فى رخاء واستقرار

---

(١) « الفنون الفرعية » هى الترجمة التى استخدمناها حتى الآن المصطلحات الأوروبية Minor Arts (بالانجليزية) و Arts mineurs بالفرنسية) و Kleinkunst (بالألمانية) وقد يمكن أن نسميها الفنون الصناعية أو الفنون التطبيقية كما تعرف أحيانا باسم الفنون الزخرفية . والمقصود بها على كل حال هو الفن فى الأشياء المنقولة التى ينتفع بها أو تتخذ للزينة والزخرف ولكن الواقع أن هذا التقسيم غامض إلى حد كبير . فبعض مؤرخى الفنون يدخلون السجاد مثلا فى الفنون الفرعية يخرجونه عنها (المعرب)

وتختلف ظروفه كل الاختلاف عن تلك الظروف التي تضطر القوم الرحّل الذين يضربون فى الصحراء إلى أن يعيشوا فى عزلة وركود . فإن كان الفن الإسلامى قد استمد صورته الروحية من بلاد العرب ، فقوامه المادى قد تم صوغه فى أماكن أخرى كانت للفن فيها قوة وحياة .

ولقد أحدثت المسيحية فى مصر وسورية تغيير كبير فى الفن الوثنى الذى كان قائماً فى تلك البلاد عند ظهورها ؛ فإن عوامل وعناصر متباينة — بعضها كان دفيناً فى البلاد نفسها ، وبعضها أُتى به وتطور على يد سيادة أجنبية — لم تلبث أن نهضت بها روح جديدة وأعانتها على تكوين فن منسق جميل رائع . أما فيما وراء دجلة والفرات فقد كان الحال غير هذا ، إذ كانت بضع قرون قد انقضت منذ ثار الفرس فى وجه حكامهم البارثيين (The Parthians) وقامت بينهم الأسرة الساسانية الفارسية ؛ فبدأوا عهد إحياء قومى زاهر وكان فنهم القديم ينمو بهذا الإحياء نموا قويا كما كان هذا الفن يومئذ يمتاز بالفخامة والأبهة والجلال بعد أن استطاعت العبقرية الإيرانية أن تدخل عليه من العناصر اليونانية التى كانت سائدة منذ فتوح الإسكندر ومما استعارته بعدئذ من أواسط آسيا ما أكسبه تلك الفخامة والأبهة .

هاتان هما الثقافتان المتعاديتان اللتان كانتا معاً مكروهتين عند المسلمين ، واللتان نشأ بينهما الفن الإسلامى وترعرع .

ولقد كان الفن فى العصور الوسطى قبل كل شىء وسيلة لشرح الأفكار الدينيـة والتعبير عنها ، حتى ليمكننا بداهة أن نرد مذاهب الفن فى العصور الوسطى إلى العقائد التى شكّلتها . حقا أنه من الواضح أن فى طبيعة هذه المذاهب الفنية وأساليبها وتكوينها عناصر خاصة تجمعها على اختلافها ، وتدل على أنها ترجع جميعها إلى أصل واحد لولا أن المؤثرات الدينية قد جعلت منها وحدات متمايزة . ولقد كان الفن المسيحى فى جوهره وسيلة من وسائل التعليم الدينى ، وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح كما تفسرها الصور والرموز التى رسمت على نحو يفهمه الأمى والمتعلم على السواء .

ولـكن صناعة الايقونات وصور القديسين كانت تبدو عملا وثنيا محضاً فى أعين العرب ، الذين لم تـكن لديهم تقاليد فنية ما ، فنظروا إلى الفنون فى ريبة ، ووصلوها بالسحر ، شأن الجماعات الفطرية الأولى ؛ فضلا عن أنهم فى بداية حماسهم الدينى كانوا يحرّمون الترف ويعرضون عنه اعتقادا منهم أنه غرور كافر ، أو أنه من حبائل الشيطان ، الذى يجب ألا يكون له على مؤمن

سلطان[١] . ومن ثم فإن أبهّة الفن الفارسى — التى لم يلبث الفرس بعدئذ أن طبعوها بقوة فى الفن الإسلامى — كانت فى بداية أمرها تغضب المسلمين بقدر ما كانت تغضبهم المباذل الوثنية المستقبحة التى كانت تمثلها .

ولقد كانت نشأة الفن الإسلامى فى المساجد ؛ فيها ولد فى وضح النهار وفى رحابها نما وترعرع تحت رعاية القوم و بين أنظارهم ، وكانت المساجد الأولى أبنية عادية أقيمت للصلاة والوعظ وحدها ، وليس فيها نزوع إلى إتقان فى العمارة . وكان أثاثها حين وجد — إذ لم يكن لها أثاث فى أول الأمر — بسيطاً غاية البساطة . وكان كل تجديد يظهر بالمساجد عرضة للنقد اللاذع .

قيل مثلا إن الخليفة قد راعه نبأ أول منبر أقيم فى مصر ، فأمر بتحطيمه ، لأنه يرفع الخطيب على سائر إخوانه ارتفاعا لا يليق[٢] . كما أن أول محراب أعد ليرشد الناس إلى اتجاه

---

(١) راجع ما جاء فى كتب الحديث الشريف عن اللباس والزينة كتحريم استعمال إناء الذهب والفضة ، وكالحث على التواضع فى اللباس والاقتصار على الغليظ منه . (المعرب)

(٢) أدخل المنبر فى أثاث المسجد الاسلامى منذ عهد النبي عليه السلام ولكن الظاهر أنه اعتبر من علامات زعامة المسلمين . اتخذه أبو بكر وعمر ولم يعرف الأخير فى بداية الأمر هل يبيح اتخاذه فى الأقاليم أو يرفضه . ويروى أن عمرو بن العاص اتخذ منبراً فى مسجده بالفسطاط فكتب إليه عمر =

الكعبة قد أثار جدلا كبيراً لأنه يشبه شبهاً عظيما الحنية apse التى توجد فى صدر الكنائس المسيحية ، والتى كان المحراب نفسه تقليداً لها من دون ريب [١] . ولكن سرعان ما ظهر جيل أقل تديناً أخذ يقارن بين فقر المساجد وترف كنائس الكفار ، ثم لم يمض زمن طويل حتى أصبح المنبر والمحراب أظهر زينة فى تلك الأبنية التى تعتبر فى براعة تصميمها وتنوع زخرفتها من مفاخر فن العمارة .

وعند ما انتشر الإسلام وامتد سلطانه إلى كثير من بلاد الله اختلط العرب بغيرهم من الأجناس الأجنبية عنهم ، وأدى ذلك إلى اتساع أفق الفن فى أعين المسلمين الذين استطاعوا فى حدود الالتزامات التى فرضها عليهم الدين أن يخرجوا بفضل هذا الاختلاط صوراً جديدة للمثل الأعلى فى الفن عندهم . وفضلا عن هذا ، فالإسلام حين اتسعت دائرته دخله عنصر جديد هو عنصر ثقافة دنيوية بحتة ، وأخذ هذا العنصر يسود البلاد الإسلامية ويستقر فيها على حساب السيادة الروحية ، ثم سرت عادات دخيلة

= يعزم عليه فى كسره ويقول : أما بحسبك أن تقول قائما والمسلمون تحت عقبيك ! فكسر عمرو المنبر . راجع ما كتب عن المنابر فى مادة مسجد بدائرة المعارف الاسلامية . (المعرب)

(١) راجع كتاب الفن الاسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ٥١ — ٥٣ (المعرب)

إلى نفوس الحكام المسلمين الذين لم يكونوا من الأتقياء المتحمسين لعقيدتهم . ومنذ يومئذ ضعفت المسحة الدينية فى القصر ، وتسللت إلى الإسلام فنون لم تكن تتفق وقواعده كل الاتفاق ، إذ بدأ الحكام المثقفون يميلون إلى الكتب الجميلة والأقمشة الغنية بزخارفها ، وما إلى ذلك مما قد يصلح لملك من الملوك ، ولكن لا يليق بخليفة من خلفاء الرسول . ووجد من النبلاء والأشراف من قلدوا الحكام فى غرامهم بالفنون ، ثم وجد من دونهم من كانوا يقلدونهم تقليداً أعمى فى تقدير هذه الفنون ، وانتقلت عدوى حب الفن إلى غير هؤلاء وأولئك ؛ فظهر فن متميز يمكن أن نسميه « فن القصر » وعاد كل ذلك بالخير على الصناع والفنانين ، ولكنه أثار حنق رجال الدين (١) .

ولقد كانت العزلة الأرستقراطية مستحيلة فى عهد الخلفاء الأولين الذين أوجدوا المساواة الاجتماعية بين الناس ، وجعلوا منها قانوناً لا تصح مخالفته ، قائلين بأن لكل امرئ حق الذهاب عند الحاجة إلى الحاكم وبأن هذا ينبغى له ألا يدع لأحد مأخذاً عليه فى نظام حياته ومنزله ونفقته . ومن ثم لم يكن القصر بمعزل عن الشعب ، ولم يكن يسود فيه طراز آخر من المعيشة إلا بعد أن نشأت طبقة أخرى من حكام مترفين ساد بينهم نوع جديد من

(١) قارن كتاب التصوير فى الاسلام للدكتور زكى محمد حسن ص ١٩
(المعرب)

الأخلاق وطرق المعيشة ، وثم على كل حال ما يدلنا على أن فنا ملكيا دنيويا وجد منذ عهد الأمويين ، ذلك هو فن النقوش الحائطية البديعة التى لا تزال باقية فى بيت للصيد فى الصحراء شرقى البحر الميت [١] ، وفيها رسوم آدمية دقيقة يتجلى فى طرازها مزيج من التقاليد الشرقية واليونانية ، ويُظن أن هذا البناء شيد فى عهد الخليفة الوليد بن عبد الملك بين سنتى ٧١٢ ، ٧١٥ م

ولما نقل العباسيون مقر الحكم من دمشق إلى مدينة بغداد بعد أن تم بناؤها عام ٧٦٦ كان فن القصر فنا له تقاليده وأصوله الثابتة ، وقد كان انتقال العاصمة إلى بلاد الجزيرة بداية عهد جديد أيضاً فى تاريخ الفن الإسلامى ، فمنذ ذلك العهد بدأ الفن الفارسى يفرض سلطانه على تطور الفنون الإسلامية

وليس من غرضنا هنا أن نتتبع نمو الفن الإسلامى خطوة بخطوة ، بل نريد أن نصور فى إيجاز بعض تطوراته الرئيسية ، وأن

---

(١) أتى موزيل Alois Musil فى كتابه : Kuseir Amra (Vienna 1907) بصور ملونة لرسوم بعض هذه النقوش

راجع عن قصير عمرا مادة Amra فى دائرة المعارف الاسلامية ، والفصل الذى عقده الأستاذ كريزول Creswell فى كتابه Early Muslim Architecture vol. I للحديث عن عمارة هذا البيت وما فيه من نقوش ، وراجع كذلك كتاب التصوير فى الاسلام للدكتور زكى محمد حسن ص ١٩ — ٢١ وكتاب الفن الاسلامى فى مصر للمؤلف نفسه ج ١ ص ٣٢ و٧٥ و١٠٩ (المعرب)

نعنى خاصة ببعض منتجاته المهمة لنرى كيف أثرت هـذه التطورات فى تقدم أوروبا المسيحية ، وذلك فى عصور ازدهار الفن الإسلامى والعصور التالية لهـا . وفوق هذا فموضوعنا هو الفنون الفرعية وهى الفنون التى كان يزاولها الصناع الذين كانوا يستدعون لتأثيث الأبنية بكل مايلزمها من ضرورى أو كمالى يتطلبه الغرض الذى أنشئت من أجله .

وسرعان ماأصبح المسلمون بنـائين مهرة فحققوا أفكاراً هندسية معينة بعبقرية حاذقة و بصيرة فنية صائبة . ولئن كان اعتراض الدين على الصور الآدمية حائلا دون أى تقدم فى صناعة التماثيل ، فلقد برع المسلمون جـــدا فى الحفر على الأحجار والأخشاب وغيرها من المواد .

وبالرغم من أن النقش على الجدران كان فيما يظهر معروفاً منذ العصور الأولى للإسلام (١) فإن التصوير ~~الاسلامى الذى~~ نعرفه الآن لا يتجاوز الصور الصغيرة التى تعرف فى اللغات الأوربيـة باسم miniature (٢) يستوى فى ذلك ما كان منها مستقلا بنفسه وما رسم توضيحاً للمخطوطات أو نحو ذلك ؛ وكلها تدل على

(١) راجع كتاب التصوير فى الاسلام للدكتور زكى محمد حسن ص ٢٠ وما بعدها (المعرب)

(٢) الظاهر أن كلمة miniature يمكن التعبير عنها بلفظى رقش أو رقن ولـكنهما غريبان وربمـا ذاع استعمالهما فى المستقبل .

=

قدرة فنية عظيمة وتفوق فنى كبير فى اختيار الألوان وصناعتها لولا ما يعوزها رغم ذلك من صفات خاصة نستطيع أن نتبينها فى خير الصور التى خلفتها لنا أوربا من العصور الوسطى وفى ظروف مشابهة .

وإن فات المسلمين أن يطاولوا أوروبا فى الفنون الجميلة — إذا استثنينا فن العمارة وحده — فإن نجاحهم فى الفنون التى انطلقت فيها عبقريتهم لم يكن له مثيل فى العصور الوسطى . ولقد كان الإسلام الوارث المباشر لكثير من الأساليب الفنية وتقاليد الحرف القديمة التى لم تكن معروفة فى الغرب . فكما أن علماء المسلمين قد نقلوا إلى الخلف ذخيرة كبيرة من العلوم والدراسات القديمة فان الصناع المسلمين قد حفظوا وهذبوا ثم نشروا فى البلاد الأجنبية ما كان ذائعاً فى الشرق من صناعات دقيقة مراكزها الحوانيت والمصانع ، ولم تكن هذه الصناعات

= وعلى كل حال فان لفظ miniature فى اللغات الأوربية مشتق من minium أى الزنجفر (vermilion) (وهو أكسيد الرصاص بنسبة مرتفعة من الأكسجين) وكان يستخدمه المصورون والفنانون الذين كانوا يذهبون المخطوطات فى العصور الأولى . وأطلق اسم miniature فى البداية على الصور الصغيرة التى كانت تزين بها المخطوطات والتى كانت تلون بالأصباغ السائلة الممزوجة بالصمغ ثم امتد استعماله إلى جميع الآثار الفنية الدقيقة الصناعة الصغيرة الحجم من صور ونقوش ورسوم وتحف أثرية محفورة (المعرب)

قد نفذت قبل ذلك إلى أوروبا — أو — كانت على الأقل قد درست معالمها فى عهد الاضطراب والظلم الذى كان فاتحة العصور الوسطى .

وأخذ المسلمون حين كانوا يجددون هذه المهارة الفنية القديمة يتميزون بميزة واضحة كل الوضوح ، حتى أنها لتبدو شيئاً طبيعياً يغض الطرف عنه ولا يعار ما يستحقه من الأهمية . فكل شىء أعد للاستعمال العادى ، أو كان معدا للحفلات وما إليها ، قد أسرف المسلمون فى جعله حيا بما كانوا يخلعون عليه من زخرف تبدو موضوعاته كأنها طبيعة نامية كمثل الأشكال التى تسبغها الطبيعة نفسها على المخلوقات الحية . وأشكال هذه الرسوم والزخارف — ولو أنها أجنبية عن الغربيين — لم تكن من البعد عن التقاليد الأوروبية بحيث لا يمكن أن تتفق وإياها . ومهما تكن غريبة فإن غرابتها على كل حال غرابة جذابة تبعث على الخيال ، وكل أجزائها مرسومة بمهارة فائقة ، حتى لقد ننخدع فنزعم أن وراء تكوينها المادى حيوية كامنة يصعب علينا إدراكها . على أن هذه الخصوبة الزخرفية ليست مجرد وسيلة لملء فراغ أو تغطية أشكال ، وإنما هى أصول جوهرية لدقة الصناعة بدونها يعد الأثر الفنى ناقصاً (١) .

---

(١) فى دار الآثار العربية وغيرها من المتاحف قطع أثرية عديدة تؤيد =

والواقع أن غنى الموضوعات الزخرفية وتكرارها على وتيرة واحدة يريحان العين الشرقية والعقل الشرقى كما يريح الأذن الغربية توافق النغمات وتنوعها . ولقد كان الصناع الشرقيون مولعين بالزخارف حتى لقد وقفوا على دراسة مسائلها جهوداً عظيمة متواصلة ، ووضعوا لها أصولا ما يزال الصناع المحدثون يقتفون آثارها حتى اليوم . وإن أبسط دراسة موجزة للفن الإسلامى كافية لأن تظهر أن صناعة الزخرفة خليقة بأن تتبوأ المكان الأعلى بين الفنون الفرعية التى أنتجتها العبقرية الإسلامية .

وبالرغم من أن الأصول الدينية قد أجمعت على أن تحرم على الفنانين المسلمين تحريماً قاطعاً تصوير الأشكال الآدمية أو المخلوقات الحية فى آثارهم الفنية ، فإن الواقع يدل على أن مثل هذه الصور شائعة فى الزخارف الإسلامية شيوعا ظاهرا بالرغم من

= قول المؤلف وتثبت أن الفنان القدير فى العالم الاسلامى كان يعمل للفن قبل كل شيء ، كما يظهر من الزخارف الدقيقة الجميلة التى نراها على التحف الأثرية فى أجزاء ليست ظاهرة لعين الرائى ولا رقيب على الصانع فى زخرفتها إلا نفسه وإخلاصه لتقاليد الفن والصناعة . ومن التحف التى تتجلى فيها هذه الظاهرة مقلمة محفوظة فى دار الآثار العربية من نحاس مكفت بالذهب والفضة ومزينة بزخارف هندسية ونباتية وبأشرطة كبيرة من الخط الكوفى وبكتابات نسخية دقيقة وهى باسم السلطان الملك المنصور محمد المتوفى سنة ٧٦٤ هـ (١٣٦٣ ميلادية) (المعرب)

أنه ليس صحيحاً أن مذهباً من المذاهب الإسلامية قال بعدم تحريمها (١) فضلا عن أن المشاهد أنها لم تستعمل داخل المساجد فى وقت ما . ولذا فوجودها على أثر من الآثار يشهد بأن هذا الأثر صنع لغرض غير دينى . ولما كان تحريم الأشكال الآدمية نظاماً دينيا قاسياً متشدداً وقواعد صارمة لا يمكن أن يرضخ لها الجميع ، فإن ذوى المحيط العقلى الواسع والتسامح الدينى العظيم والأفكار الحرة المعتدلة كانوا يغضون الطرف عن تجاوزه ؛ ولكن على الرغم من ذلك فان هذا التجاوز ظل يحفظ النفوس التقية الشديدة التعصب للدين ، فكان هذا الفن لا يفتأ يقاسى ثورة هذه النفوس واحتجاجها وتنكرها بين آن وآخر . ولذلك ترى بالمتاحف والمجموعات الفنية تحفاً كثيرة قد لحق بها عطب بليغ بتاثير ضربة قوية أو تشويه مقصود ، مما ينهض دليلا لا يقبل الشك على أن الحماس الدينى كان يطلق ثائرة الغضب والاحتجاج (٢) .

---

(١) راجع كتاب التصوير فى الاسلام للدكتور زكى محمد حسن ص ١٨ — ٢٠ (المعرب)

(٢) قارن ما جاء فى كتاب مناقب عمر بن عبد العزيز لابن الجوزى (طبعة بيكر Becker بليبزج ص ٤٦ و ٤٧) من أن عمر بن عبد العزيز مر يوماً بحمام عليه صورة فأمر بها فطمست وحكّت ثم قال لو علمت من عمل هذا لأوجعته ضربا .

وعلى كل حال فان فى المتاحف صوراً فنية كثيرة شوهها المتعصبون . =

ومن المميزات الظاهرة فى الزخرفة الإسلامية استعمال النقوش الخطية العربية . فكثيراً ما نرى آية من آيات القرآن الكريم أو بيتاً من الشعر أو عبارة من عبارات التحية أو التهنئة والبركة تدور حول حافة تحفة أثرية أو تكوّن شريطاً زخرفياً على أثر من الآثار أو تملأ طغرة [1] أو شكلا هندسيا مّا . ونرى بين حين وآخر أثراً من الآثار الثمينة يزينه اسم صاحبه النبيل ومعه ألقابه الفخمة ، فيهدينا ذلك إلى معرفة تاريخ هذا الأثر ومصدره ، وقد يُنص عليهما نصا فى بعض الأحايين ، وذلك حين يمهر الصانع عمله الفنى بتوقيعه ويُثبت مع هذا التوقيع اسم

= مثال ذلك صورة قصة الأمير حمزة المحفوظة فى متحف فكتوريا وألبرت ، حيث حزت وجوه الأشخاص المرسومة فيها . وهناك مخطوط آخر فى وكالة حكومة الهند بلندن موضوعه مختارات فى الدين والتصوف من الشاعر الفارسى نظامى وفيه صورة واحدة تمثل مجلس شراب وسمر فى الهواء الطلق ولم يستطع صاحب المخطوط أن يقطع الصورة حرصا على ما فيها من النصوص كما خشى تشويهها حرصا على جمال المخطوط ، فلجأ إلى مصور طلب إليه أن يرقم فوق رؤوس الأشخاص مناظر طبيعية وأشكالا نباتية تخفى معالمها بحيث بقيت الأجسام دون رؤوس ظاهرة

انظر اللوحة ٧ من Arnold : Painting in Islam

(المعرب)

(١) cartouche وهى زخرفة أو شكل هندسى يشتمل على فضاء ينقش فيه كتابة أو ترسم فيه شارة أو رنك ؛ ومن ذلك أيضا الأشكال المستطيلة المقوسة الجانبين التى كانت تحفر فيها بالرسوم الهيروغليفية أسماء الفراعنة المصريين . (المعرب)

المدينة التى صنع فيها الأثر والسنة التى تم صنعه فيها .

والكتابة العربية التى هى كل ما قدمه العرب أنفسهم للفن الاسلامى تعتبر حيثما وجدت دليلا على سيادة الإسلام وعظم تأثيره . ولأنها الخط الذى دُوِّن به القرآن الكريم ، كانت مقدسة فى كل بلاد الإسلام وكل عصوره (١) ، وطالما تنافس الخطاطون فى تحسين حروفها الجميلة ، وأتت أجيال من

(١) نلاحظ أن الكتابات على الأبنية والتحف الأثرية من العصور التى ازدهر فيها الفن الاسلامى تكون إما باللغة العربية أو باللغة الفارسية ، وقد كانت العربية بطبيعة الحال أوسع انتشاراً وأعظم نفوذا ، ولأننا نحن المسلمين نعتقد أن القرآن كلام الله عز وجل نزل به الوحى على رسوله محمد ، ظللنا طويلا ، لا نسمح بنشره إلا باللغة التى نزل بها ولا نسمح أن يكون فى اللغات الاسلامية الأخرى (كالفارسية والتركية) إلا تفاسير وشروح . ولهذا السبب عينه كانت جميع الكتابات ذات الصبغة الدينية فى العالم الاسلامى كله مكتوبة باللغة العربية وكذلك أكثر الكتابات ذات الصبغة الرسمية كالثناء على السلاطين والأمراء والكتابة على شواهد القبور والدعاء لصاحب التحفة الأثرية المرقومة عليها الكتابة وكامضاءات الفنانين وصكوك الهبات والمنح ؛ وهكذا نرى أن اللغة العربية قامت بين الأمم الاسلامية مدة طويلة مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية فى العصور الوسطى . على أن اللغة الفارسية لم تلبث أن ذاع استعمالها فى الجزء الشرقى من العالم الاسلامى بعد أن أصبح الفرس يكتبونها بالحروف العربية وبعد أن تأثرت بالعربية ونقلت عنها كثيراً من المفردات والتراكيب ، وزادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعنى بدراستها الطبقات المتعلمة فى الولايات التركية منذ القرن السادس عشر ، كما أنها احتفظت بذيوعها فى بلاد الهند حتى القرن التاسع عشر . أما الكتابات التركية على الأبنية والتحف الأثرية الاسلامية فانها ترجع غالبا إلى العصور المتأخرة (المعرب)

الخطاطين كانت تعمل فى توفيق ونجاح حتى أصبح الكتاب الجميل كنزاً لا يقدر بثمن ، بل أصبح أقل أثر من كتابة خطاط مشهور تحفة فنية يتسابق الهواة إلى حيازتها واقتنائها

ولقد ألف الصناع الأوروبيون شكل الخط العربى بالتدريج مع انهم لم يستطيعوا أن يقرأوه . ومن الأدلة القديمة على معرفتهم شكله وجهلهم قراءته قطعة من العملة كان قد سكها أوفا Offa ملك مرسية Mercia (٧٥٧—٧٩٦) وهى الآن محفوظة بالمتحف البريطانى (شكل ١) .

وهذه القطعة شبيهة بالدينار الإسلامى ، ولكن فيها الكلمتين « الملك أوفا » مكتوبتين باللغة اللاتينية Offa Rex وحولها كتابة عربية منقولة نقلا دقيقاً حتى لنرى ظاهراً فيها تاريخ القطعة الأصلية (١٥٧ هـ) وعبارة دينية إسلامية . ولم يأت بعد هذه العملة نظير لها على مثالها ؛ ولكنها فى الوقت نفسه توقفنا على مدى انتشار العملة الثابتة السليمة التى أخرجتها دور السكة الإسلامية . وفى المتحف المذكور مثل آخر لاتصال الغرب بصناعة الشرق يظهر فى صليب إيرلندى مطلى بالبرنز البراق يرجع عهده إلى القرن التاسع الميلادى ،



(شكل ١) عملة من الذهب ضربت لأوفا ملك مرسية (٧٥٧ — ٩٦) وهى تقليد دقيق لدينار عربى

وكتب فى وسطه على الزجاج بالخط الكوفى عبارة عربية هى « باسم الله » والمهم أنه فى كل حالة من هاتين الحالتين السابقتين لا يمكن أن يكون الصناع قد أدركوا معنى العبارة التى نقلوها لأنه لا يحتمل أن توضع مثل هذه الكتابة الإسلامية البحتة على عملة ملك مسيحى أو تنقش على شارة مقدسة لو أن الصناع كانوا يعرفون معناها و يعرفون ما تدل عليه (١)

ومنذ ذلك الوقت أخذ نقل الحروف العربية والزخارف الإسلامية يزداد انتشاراً فى صناعات أوربا المسيحية ولكن كان تصوير الحروف رديئاً فى الغالب حتى أصبحت خطوطاً لا تقرأ

وجذبت كثيرين من الغربيين إلى البلاد الإسلامية دوافع شتى منها الرغبة الدينية الصادقة فى زيارة البقاع المقدسة ومنها الظمأ إلى العلم الذى ورثه المسلمون دون غيرهم ، ومنها الأعمال

(١) أشارت السيدة ديفونشير Mme. R. L. Devonshire فى كتابها Quelques Influences Islamiques sur les Arts de l'Europe (ص ١٣) إلى الجهل الذى غلب طويلا على أوربا فى الأمور التى تتعلق بالشرق حتى كانت بعض التحف الأثرية تمر من يد هاو من الهواة المهتمين بالجمع إلى يد هاو آخر دون أن يفطن أحد إلى الكتابات العربية التى كانت تزينها . ومن ذلك أننا نرى فى الجزء الأول من مؤلفات لونجبرييه Longperier (١٨١٦ — ١٨٨٢) الذى نشره شلومبرجيه Schlumberger سنة ١٨٨٣ قصة كتابة عربية ظنها بعض العلماء من الرهبان المباركين Bénédictins فى سنة ١٧٥٥ نوعاً غريباً من الكتابة القوطية فيه عبارة لاتينية غير مفهومة (المعرب) .

التجارية وغيرها من المصالح الكثيرة . وعاد هؤلاء الغربيون من الأقطار الإسلامية يحملون معهم من بدائع الصناعة الإسلامية ما يؤيد الذى كان يقصه القوم و يتحدثون به عن مهارة العرب وأبهتهم

وقد كان الأسطرلاب من أهم ما حصل عليه العلماء المتجولون الذين كانوا ينقبون فى مراكز العلم الإسلامية عن العلوم والمعارف التى لم يكن لها فى بلادهم مثيل . والأسطرلاب آلة فلكية اخترعها الإغريق القدماء وأدخل عليها بطليموس الجغرافى السكندرى بعض التحسين . وكان للمسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال . وقد عرف الأوربيون الأسطرلاب فى القرن العاشر . وأظهر ما استخدم الشرقيون فيه الأسطرلاب تحديد أوقات للصلاة وتعيين موقع مكة ولكنهم استعملوه أيضاً فى أغراض أخرى كالتى جاء وصفها فى الحكاية التى رواها الخياط « إذ يؤخر الحلاق المتحذلق ضحيته الحانقة المتألمة حتى يتحقق بطريق الأسطرلاب من اللحظة الملائمة للحلاقة [1] » وعلى كل

(١) هى حكاية مزين بغداد من حكايات ألف ليلة وليلة ، وفيها قصة الشاب الذى أراد استدعاء مزين ليحلق له رأسه فطلب إلى الغلام أن يختار واحداً يكون عاقلا قليل الفضول لا يصدع رأسه بكثرة كلامه ومضى الغلام فأتى بحلاق دخل وسلم وقال أذهب الله غمك وهمك والبؤس والأحزان عنك فقال له الشاب تقبل الله منك فقال أبشر ياسيدى فقد جاءتك العافية ، أتريد =

حال فقد اتصل الأسطرلاب بعلم التنجيم وأصاب من ذلك شهرة سيئة كما ساء ذكر من حذقوا استعماله فى القرون الوسطى حين ذاع الاعتقاد أن علمى الفلك والتنجيم شىء واحد . فالعالم الكبير جيربرت دوفرن Gerbert of Auvergne الذى عاش فى القرن العاشر واعتلى كرسى البابوية سنة ٩٩٩ وسُمّى سلفستر الثانى ذاع عنه نظراً لعلمه بالفلك أنه كان فى أثناء إقامته بقرطبة (١) على اتصال بالشيطان . وعند ما ذكر وليم أوف

═ تقصير شعرك أو إخراج دم ؟ فانه ورد عن ابن عباس أنه قال من قصر شعره يوم الجمعة صرف الله عنه سبعين داء وروى أيضا أنه قال من احتجم يوم الجمعة فانه يأمن ذهاب البصر وكثرة المرض ، فتضايق الشاب وطلب إلى المزين أن يسرع بالبدء فى حلق رأسه ، فمد الحلاق يده وأخرج منديلا وفتحه وإذا فيه أسطرلاب وهو سبع صفائح فأخذه ومضى إلى وسط الدار ورفع رأسه إلى شعاع الشمس ونظر مليا ثم قال للشاب إعلم أنه مضى من يومنا هذا وهو يوم الجمعة وهو عاشر صفر سنة ٧٦٣ من الهجرة النبوية وطالعه بمقتضى ما أوجبه علم الحساب المريخ سبع درج وستة دقائق واتفق أنه يدل على أن حلق الشعر جيد جدا ودل عندى على أنك تريد الاقبال على شخص وهو مسعود لكن بعده كلام يقع وشىء لا أذكره لك ... الخ

(المعرب)

(١) ولد جيربرت هذا فى أوريلاك Aurillac من أعمال مقاطعة أوفرن بفرنسا سنة ٩٣٠ ونشأ فيها بدير سان جيرو St.-Gerault ثم رحل إلى أسبانيا ليدرس على المسلمين فيها ، وتعلم من الهندسة والفلك والميكانيكا ما جعل أهل عصره فى أوربا المسيحية يتهمونه بالسحر فقالوا إنه صنع رأسا من النحاس كانت تجيب على الأسئلة الصعبة ، وينسب إليه أنه أدخل فى فرنسا الأرقام العربية (الهندية) والساعة الدقاقة ، وعلى كل حال فقد ═

مالمسبرى[(١)] William of Malmesbury كيف أن جيربرت الذى وصفه بأنه « فاق بطليموس فى استعمال الأسطرلاب » — أحيا فى بلاد الغال العلوم الرياضية المباحة بعد أن استولى عليها الركود زمناً طويلا ، أشار أيضاً إشارة غير طيبة إلى مهارة جيربرت فى مناجاة الأرواح

ومن المخلفات القديمة النفيسة التى يرجع عهدها إلى القرن العاشر أسطرلاب لخط عرض مدينة روما وهو محفوظ الآن فى فلورنسه ويظن بعض العلماء أنه كان من ممتلكات البابا سلفستر[(٢)]

على أن أقدم أسطرلاب مؤرخ محفوظ الآن فى أكسفورد وقد صنعه فى سنة ٩٨٤ أستاذان هما أحمد ومحمود ابنا إبراهيم

= انخرط جيربرت فى سلك الرهبان المباركين Bénédictins واتصل بأوتو الثانى إمبراطور ألمانيا الذى عهد إليه بتربية ابنه (أوتو الثالث) ونجح جيربرت سنة ٩٩٧ فى الحصول على منصب رئيس أساقفة رافنا Ravenne وانتخب لكرسى البابوية سنة ٩٩٩ وكان أول فرنسى اعتلاه . وأما وفاته فكانت فى ١٠٠٣ (المعرب)

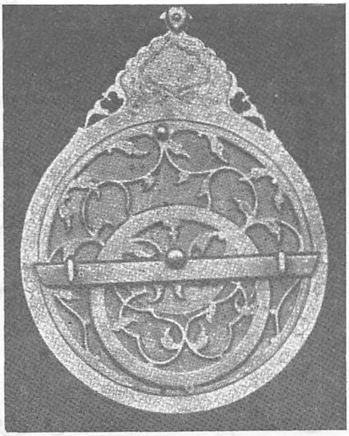
(١) كان من الرهبان المباركين Bénédictins وولد بانجلترا سنة ١٠٦٦ ويعتبر بعد Bede أقدم المؤرخين الانجليز الذين يوثق بهم وقد توفى نحو سنة ١١٤٢ تاركا مؤلفا عن تاريخ انجلترا فى جزئين كبيرين (المعرب)

(٢) انظر Eduardo Saavedra, "Note sur un astrolabe arabe فى Atti del iv. Congresso Internazionale degli Orientalisti, 1878. Firenze 1880

صانع الأسطرلاب فى مدينة أصفهان . وفى المتحف البريطانى أمثلة لهذه الآلة بينها واحدة صنعت فى انجلترا سنة ١٣٦٠ . كما أن بمكتبة كلية مرتون Merton آلة يقال إنها كانت لشوسر Chaucer الذى كتب لابنه الصغير بحثاً فى الأسطرلاب .

وكانت قيمة الأسطرلاب للملاحين لا تقدر ، فقد دام استعماله فى شؤون الملاحة إلى القرن السابع عشر حين حلت محله مخترعات حديثة . والأسطرلاب الدقيق الصنع قطعة فنية جميلة مصنوعة ومحفورة بعناية ومهارة تثيران الإعجاب وهى تحافظ على شكلها قروناً دون تغيير ذى بال ، وهناك أسطرلاب صنع فى طليطلة على يد إبراهيم بن سعيد سنة ١٠٦٦ — ١٠٦٧ ، وهو مبين هنا فى (شكل ٢) ويمكن مقارنته بأسطرلاب آخر فى (شكل ٣) يشبهه فى الشكل ولكن تكسوه زخرفة أنيقة ، وهو من عمل الصانع الفارسى المشهور عبد الحميد فى سنة ١٧١٥

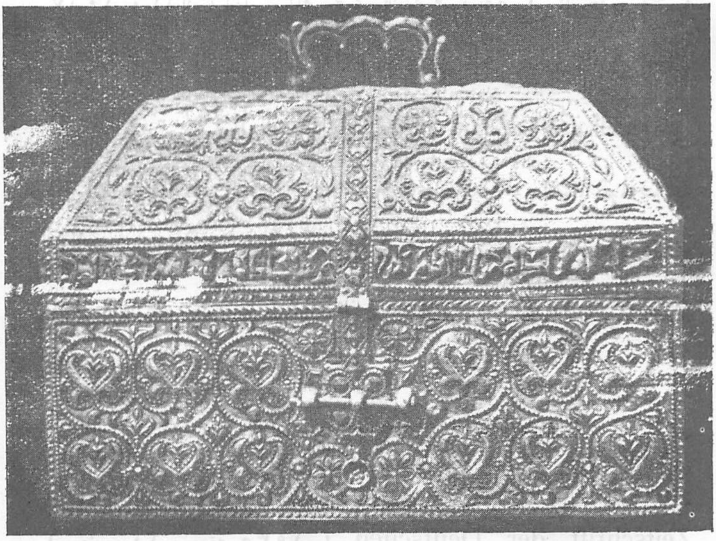
ومما وصل إلينا من الأمثلة العديدة للصناعات المعدنية فى صدر الإسلام علبة موجودة الآن بكاتدرائية جيرونا Gerona مصنوعة من الخشب ومغطاة بطبقة فضية عليها زخارف غنية من فروع نباتية بارزة بالدق Repoussé . وعلى هذه العلبة نقوش خطية تثبت أنها من عمل صانعين هما بدر وطريف صنعاها لأحد رجال الحاشية فى بلاط الحكم الثانى (٩٦١ — ٩٧٦) لتقديمها



(شكل ٣) — اسطرلاب . فارسى . مؤرخ ١٧١٥ . بمتحف ڤكتوريا والبرت



(شكل ٢) — اسطرلاب . طليطلة مؤرخ ١٠٦٦ / ٦٧ . بالميوزيو اركيولوجيكو بمدريد



شكل ٤) — صندوق صغير من الخشب مصفح بفضة مذهبة . قرطبة فى القرن العاشر بكاتدرائية جيرونا . تصوير أركسيف ماس

إلى ولى العهد هشام الذى عقب والده فى خلافة قرطبة . وهذه العلبة إحدى القطع الفضية النادرة التى بقيت إلى أيامنا هذه . وعلى الرغم من أن الدين كان لا يحبِّذ استخدام المعادن النفيسة فى الحياة الدنيا بل يحتفظ بها للمنعمين فى الجنة ؛ فان صحون الفضة لم تكن محرمة فى قصور الخلفاء

ويصف المؤرخون المصريون فى تفصيل كنوز الذهب والفضة التى جمعها الخلفاء الفاطميون فى القاهرة ثم راحت برمتها نهب فتنة مجلية قامت بها جموع الجند المرتزقة من الأتراك سنة ١٠٦٧ وكذلك أثبت المقريزى قائمة فيها تفصيل التحف الثمينة التى كانت فى القصور منذ إنشائها معتمداً على محفوظات رسمية قديمة كانت لا تزال باقية إلى عصره (١) وتعيننا هذه القائمة على أن نتصور بعض الكماليات التى كان يتفنن فى صناعتها صاغة القصور . وتعتبر هذه القائمة وثيقة مستفيضة تشتمل على وصف فنى دقيق لطائفة عظيمة من التحف كالمحابر الذهبية والفضية وقطع

---

(١) راجع خطط المقريزى ج ١ صفحة ٤١٤ وما بعدها . وقد نقل الأستاذ المستشرق بول كاله Paul Kahle إلى الألمانية حديث المقريزى عن كنوز الفاطميين ونشره وعلق عليه فى مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Zeitschrift der Deutschen (جزء ١٤ سنة ١٩٣٥) Morgenländischen Gesellschaft. Band XIVe

(المعرب)

الشطرنج ومقابض المظلات ، والأوانى لزهور النرجس والبنفسج ، والطيور الذهبية والأشجار التى صيغت من الأحجار الكريمة الخالصة . وهذا كله بكمية كبيرة جدا حتى أن المتشكك لو أسقط بضع مئين من هذه الآلاف العديدة التى يظن أن الباحثين المتحمسين قد أسرفوا فى تقدير عددها لظل بالرغم من ذلك مأخوذاً مبهوتاً .

و إلى هذا فقد عاصر الفاطميين وعرف ثروتهم الذائعة الصيت رحالة فارسى مشهور هو ناصرى خسرو (١) الذى طاف بقاعات القصر فى سنة ١٠٤٧ بتوصية من أحد رجال البلاط . و يقول الرحالة فى وصف ما شاهد إنه اخترق إحدى عشرة غرفة متتابعة فى صف واحد كل منها تفوق الأخرى فى الروعة والأبهة ، وذلك كله قبل أن يلج الغرفة الثانية عشرة التى تحتوى على العرش ، وهو تحفة من الذهب غاية فى العظمة و إبداع الصنع ، وعليها زخارف تمثل مناظر صيد بينها كتابات بديعة ، وكان العرش قائما

(١) هو رحالة وشاعر فارسى ولد فى مقاطعة خراسان ببلاد الفرس سنة ٣٩٤ هـ (١٠٠٣ ميلادية) والتحق فى شبابه بوظيفة فى الديوان بمدينة مرو ثم تركها وحج إلى مكة وأخذ يطوف بلاد العالم الاسلامى فى منتصف القرن الحادى عشر الميلادى وأعجب بما وجده فى مصر من رخاء عظيم وأسواق عامرة وتحف فنية نادرة وهدوء شامل . وظن ناصرى خسرو أن الفضل فى ذلك راجع إلى المذهب الاسماعيلى الذى كان مذهب الدولة الفاطمية فاعتنقه واعتقد أنه كفيل بانقاذ العالم الاسلامى من الانحلال الذى كان قد بدأ يدب فيه . ورجع ناصرى خسرو إلى إيران وتوفى سنة ٤٥٣ هـ (١٠٦١ ميلادية) (المعرب)

على ثلاث درجات من الفضة ، و يحيط به جلفق ذهبى يفوق جماله كل وصف (١)

على أن صناعة الذهب والفضة الإسلامية القديمة قد اختفت فأصبحت دراسة الصناعات المعدنية الإسلامية قائمة على ما وصل إلينا من الأثاث والأدوات البرنزية والنحاسية التى كان يستخدمها أغنياء المسلمين . وهذا العقاب البرنزى (شكل ٥) القائم فى مقبرة مدينة بيزا Pisa مثال مكبر لنوع يتمثل غالباً فى شكل طيور صغيرة أو حيوانات كانت فى أكثر الأحيان قطعاً من فوارات مائية أو من آنية الماء السهلة الحمل . وهذا هو النوع الذى أخذت عنه آنية المياه الأوربية التى كانت تسمى فى العصور الوسطى أكوامانيل Aquamaniles (٢) وعرفت بأشكالها العجيبة . أما هذا العقاب الجذاب الغريب الخلقة — الذى يبدو عليه ما يبدو على الحيوانات المدللة من خيلاء وثقة بالنفس — فجسمه مغطى بموضوعات زخرفية محفورة عليه ، وعنقه وجناحاه

(١) انظر Sefer Nameh : Relation du Voyage de Nassiri-Khossrau وهى رحلة ناصرى خسرو ترجمها إلى الفرنسية ونشرها شارل شيفير فى باريس سنة ١٨٨١

(٢) من اللاتينية aqua (ماء) و manus (يد) وكان القسس يستخدمون هذه الآنية فى غسل أيديهم قبل القداس وفى أثنائه وبعده. وكانت فى العادة أباريق من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر (المعرب)

مغطاة بريش على شكل قشور السمك . ويبدو ظهره للرائى كأنه مكسو بثوب قد حبك عليه حبكا حسناً تزينه أشكال مستديرة ، وفى طرفه كتابة بالخط الكوفى لها بقية فى شريط من الكتابة يدور حول صدر العقاب . ونرى فوق وركى الحيوان مساحات محجوزة ، ولكل منها طرف مدبب ومحفور عليها صور سباع وصقور محوطة بخطوط لولبية الشكل . أما الكتابة فعبارات مدح وإطراء لصاحب التحفة ، وليس فيها شىء ينم عن أصلها وتاريخها ، ولكن أكبر الظن أن هذا العقاب البرنزى البديع أثر مصدره قصر من القصور الفاطمية فى القرن الحادى عشر (١) .

وإلى جانب الموضوعات الزخرفية المحفورة أو المرسومة بشكل بارز ، كان الصناع المسلمون يزاولون طرقاً أخرى لتزيين المعادن فقد برعوا فى تكفيت (٢) (تطعيم) البرنز والنحاس

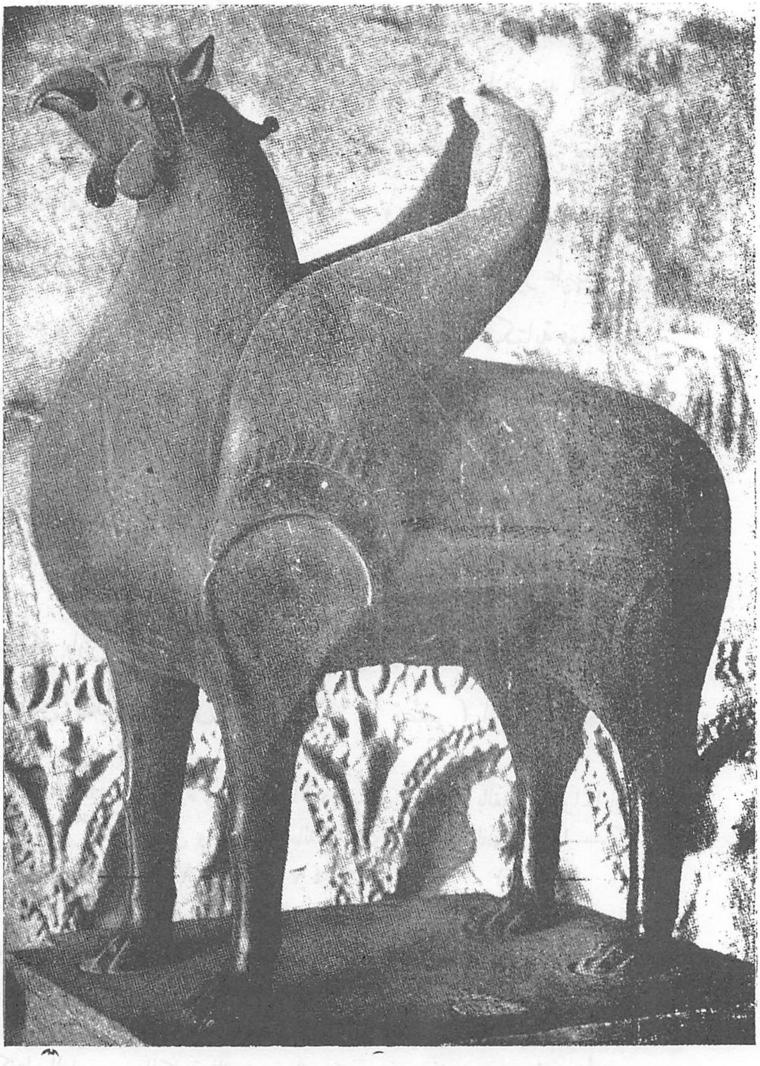
---

(١) كانت القاهرة فى القرن الحادى عشر عامرة بالقصور والخانات والحمامات كما يظهر من وصف الرحالة ناصرى خسرو الذى زارها — كما ذكرنا — بين عامى ١٠٤٧ — ١٠٤٩ (المعرب)

(٢) ترجمة أصطلاحية لكلمة inlaying . والتكفيت طريقة فى الزخرفة قوامها حفر رسوم على سطح خشب أو معدن ثم ملء الشقوق المؤلفة لهذه الرسوم بقطع أخرى من الخشب الملون أو العاج أو المعدن والعادة أن المادة المركبة أغلى قيمة من المادة الأصلية فنرى مثلا الحجر مكفتاً بالرخام والخشب مكفتا بالعاج . والكلمة الفرنسية للتكفيت incrustation والألمانية eingelegte Arbeit أو Einlage والايطالية intarsiatura

(المعرب)

للوحـــة رقم «٢»



(شكل ٥) — عقاب من البرنز بالكامبو سانتو ببيزا
من العصر الفاطمى فى القرن الحادى عشر

بالذهب والفضة لخلق رسوم عليها موضوعات زخرفية مختلفة، وقد كانت هناك طرق عدة للقيام بهذه العملية تعرف عادة باسم الصناعة الدمشقية damascening (١) وترجع هذه التسمية إلى أن الأوربيين كانوا ينسبون تلك الصناعة إلى دمشق. والواقع أنها كانت معروفة فى هـذه المدنية مع أنها لم تنشأ فيها. وفى أقدم الأنواع وأدقها صنعاً كانت الرسوم تُحفر على ظاهر المعدن وتُملأ الشقوق المؤلفة لها بالذهب أو بالفضة أو بهما معاً فى بعض الأحيان. وكثيراً ما كانت تلك الرسوم تزداد جمالا بشقوق أخرى تملؤها مادة لزجة خاصة، بل كان هذا فى بعض الأحيان كل ما فى التحفة من زخرفة وحلية

وقد بلغ فن تكفيت المعادن عند المسلمين غايته من الإتقان فى منتصف القرن الثانى عشر وظل محافظاً على هذه المنزلة زهاء قرنين من الزمان. ومن التحف التى تمثلت فيها هذه الصناعة أصدق تمثيل تحفة تعتبر من أجمل ما وصل إلينا. وهى إبريق من النحاس محفوظ الآن فى المتحف البريطانى (شكل ٦) ومغطى كله بأشكال مكفتة بالفضة. وجسم الإبريق وعنقه مضلعان لهما عشرة أوجه وفيهما مناطق أفقية عديدة ومساحات محجوزة مختلفة

---

(١) الواقع أن الصناعة الدمشقية تطلق على تكفيت الحديد والصلب فقط (المعرب)

الأشكال وسطحه مزدحم كله بالزخارف الآدميـة والهندسية والنباتية والكتابية ، وعلى مقربة من القاعدة يرى الناظر إلى الإناء ذيلا به رسوم عُقَد كثيرة تنتهي بأقراط على شكل أزرار ، وبهذا الذيل تكمل زخرفة الإناء . وعلى سطح الأجزاء الدقيقة التي كفتت بالفضة رسمت الصور بدقة بالغة فظهرت عليها تفاصيل عدة من تقاطيع وجه إلى شكل كف إلى طيات أردية منقوشة كلها بعناية فائقة . وحول عنق الإبريق ترى كتابة تدل على أنه صنع في الموصل سنة ١٢٣٢ على يد شجاع بن هنفر (١)

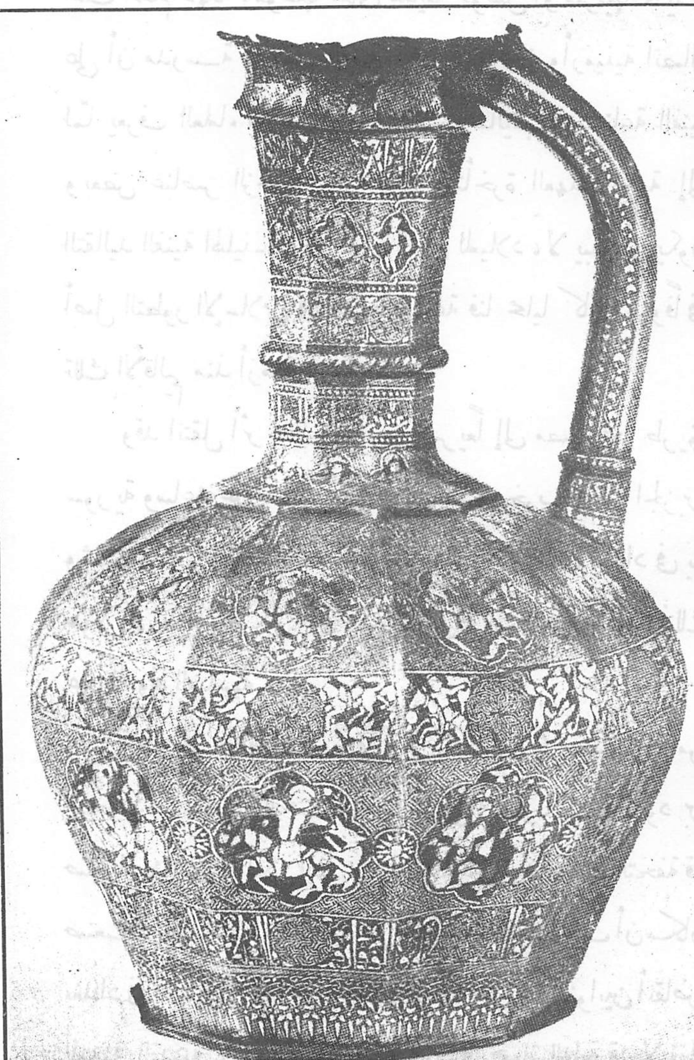
ويمثل هذا الإبريق مدرسة يظن أنها كانت قائمة بالموصل وهي مدينة متصـلة أشد الاتصال بمناجم قديمة كانت غنية بالنحاس وكانت هذه المدينة غاصة بالصنـاع الذين اشتهروا بمنتجاتهم الفنية على اختلاف أنواعها ولا سيما الأواني النحاسية التي تختص بالمائدة كما نص على ذلك صراحة كاتب من كتاب القرن الثالث عشر ذكره واقتبس كلامه الأستاذ Reinaud .

إلا أننا نجد مثل هذه الصناعة وهذه الموضوعات الزخرفية على

---

(١) كذا ذكر الاسم M. Reinaud الذي قرأ الكتابة لأول مرة في سنة ١٨٢٨ ولكن الأستاذ مكس فان برشم Max Van Berchem (راجع Notes d'archélogie arabe في المجلة الأسيوية Journal Asiatique, XI^e^ Série, Paris 1904 قرأ اللقب « منم » بدلا من هنفر (المعرب)

اللوحـــة رقم «٣»



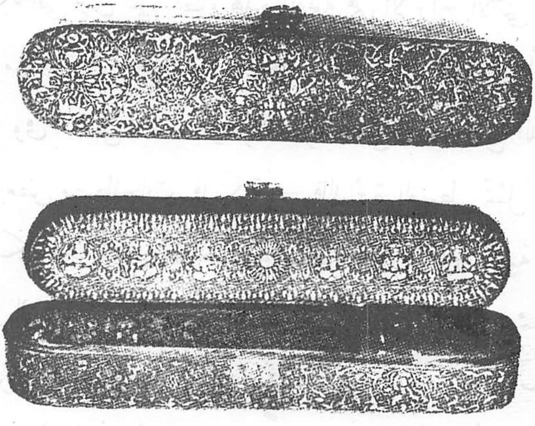
(شكل ٦) — أبريق من النحاس المكفت بالفضة . الموصل . مؤرخ سنة ١٢٣٢ .
بالمتحف البريطانى

تحف أقدم عهداً وموطنها شمالى مدينة الموصل أو شرقيها مما يدل على أن مدرسة الموصل الفنية كان لها بإيران وأرمينية اتصال لمّا يعرف العلماء مداه . ولما كانت أساليب الصناعة الفنية وبعض عناصر الزخرفة فى القطع المتأخرة العهد راجعة إلى التقاليد الفنية الهلينستية فى القرن الثانى للميلاد ، لا يبعد أن يكون أصل التطور الإسلامى فى هذه الصناعة فنا محليا كان معروفاً فى تلك الأقاليم منذ أزمنة قديمة

وقد انتقل أثر هذه المدرسة سريعاً إلى مصر عن طريق سورية وساعد على ذلك غزو المغول الذى خرب مدن الجزيرة وشتت رجال الفن فيها . وفى سنة ١٢٥٨ سقطت بغداد فى يد هولاكو حفيد جنكيز خان وقُتل الخليفة المستعصم فقضى بذلك على الدولة العباسية

وبالمتحف البريطانى مقلمة (شكل ٧) مصنوعة من النحاس المكفت بالذهب والفضة وعليها اسم الصانع محمود بن صنقر البغدادى ؛ ولكن ليس من المحتمل أن تكون هذه التحفة قد صنعت فى بغداد لأنها مؤرخة من سنة ١٢٨١ والمعروف أن سكان بغداد فى هذا التاريخ لم يكونوا إلا قوماً ريفيين سكنوا بين أنقاض المدينة القديمة . وهذه المقلمة تحفة فنية جميلة للغاية قد لا تقل عن الإبريق السابق الذكر فى إبداع الزخرفة والصناعة . والزخرفة

اللوحـــة رقم « ٤ »

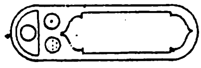


(شكل ٧) — مقلمة من النحاس مكفتة بالفضة والذهب . مدرسة الموصل . مؤرخة سنة ١٢٨١ . بالمتحف البريطانى



(شكل ٨) — صينية من النحاس المـكفت بالفضة من صناعة البندقيـة فى القرن الخامس عشر . بمتحف ڤكتوريا وألبرت

الرئيسية التى ترى على غطاء هذه المقلمة هى الأبراج الاثنى عشر مرسومة فى ثلاث جامات[1] كل جامة منها تحتوى على أربعة أبراج وفى داخل الغطاء زخرفة مؤلفة من صف من الدوائر فيها بعض مصطلحات فلكية — فالدائرة الوسطى تمثل شمساً على شكل وجه آدمى وتنبعث منها الأشعة فى كل ناحية وفى الدوائر التى تحف بها نرى أشكالا تمثل القمر وعطارد ممسكا بقلم وقرطاس ، والزهرة تحمل عوداً ، ثم المريخ قابضاً على سيف ورأس مقطوعة ثم المشترى جالساً جلسة قاض ثم زحل و بيده صولجان وعصا . وكل هذه الرسوم على أرضية غنية بالزخرفة ويحيط بها أشرطة (كنارات) من رسوم متداخلة وهذه المقلمة مثال بديع لكثير من قطع تشبهها كانت فيها قديماً عيون لوضع المداد والرمل والغراء وتجاويف (نقر) مستطيلة لوضع أقلام البوص مرتبة كما هو موضح فى الشكل رقم ٩



(شكل ٩)
منظر مقلمة من الداخل

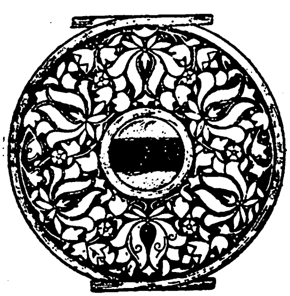
ولما انتقل فن تكفيت المعادن إلى الجنوب تغيرت زخارفه وحدثت فيه تطوارت جديدة أصبحت من

---

(١) جامة ترجمة اصطلاحية للمقصود هنا بالكلمة الانجليزية medallion وهى تطلق فى الزخرفة على الرسم أو على مجموعة الرسوم التى تكون وحدات بيضاوية الشكل أو مستديرة أو ذات شكل هندسى آخر
(المعرب)

مميزات مدرسة أخرى كان مركزها القاهرة فى القرن الرابع عشر فالجامات التى كانت تتكرر فى الأشرطة الزخرفية أصبحت لها حافات (كنارات) من الرسوم النباتية الدقيقة ، و بعد أن كانت الكتابات شيئاً ثانويا أصبحت أهم الزخارف فى هذه المدرسة .

وفى الشكل رقم ١٠ جامة ذات حافة من الرسوم النباتية وهى مأخوذة من زخارف طست كبير صنع للناصر محمد بن قلاوون السلطان الذى حكم مصر ثلاث فترات طويلة بين سنتى ١٢٩٣ و ١٣٤١



(شكل ١٠) رسم تفصيلى من طست نحاسى مكفت بالفضة . مصر فى القرن العاشر . بالمتحف البريطانى

وهذان المثلان كافيان لإعطاء فكرة عن التحف الفنية الجميلة التى وصلت إلينا وهى كثيرة وأغلبها محفوظ بحال جيدة . ومن بين هذه القطع نرى أباريق وأحواضاً و بعض أوعية أخرى متناسقة الشكل كانت قديماً — كما يستدل على ذلك من الأسماء والألقاب المنقوشة عليها — تزين موائد السلاطين وكبار النبلاء . كما أن هناك كميات وافرة جداً من أشياء مثل علب الجواهر والمقلمات والمسارج (الشمعدانات) والمباخر وآنية الزهور

وقد كان الولع عظيما فى القرنين الثالث عشر والرابع عشر بهذه التحف الفنية المكفتة ، وكان النبلاء الأغنياء يحرصون على الحصول عليها وكانوا كثيراً ما يوصون بعملها خصيصاً لهم وفى المتحف البريطانى ومتحف فكتوريا وألبرت نماذج عديدة من هذه التحف لها علاقة بأشخاص معروفين فى التاريخ و بعضها غاية فى الإبداع لا تباريه أى تحف أخرى

و بدأت صناعة التكفيت فى الاضمحلال منذ آخر القرن الرابع عشر ؛ فإن غارة المغول على سورية ونهب تيمور مدينة دمشق فى سنة ١٤٠١ جلبا الخراب على المراكز الصناعية الكبيرة ، كما أن فتح العثمانيين مصر فى سنة ١٥١٧ فرّق الصناع القليلين الباقين فى القاهرة . ولكن بينما كانت تلك الصناعة تضمحل وتضعف فى مهدها الأول كانت الأنظار تزداد التفاتاً إليها فى أوربا حيث كان مقدراً لها أن تنعم ببعث جليل

ففى القرن الخامس عشر ازدهرت التجارة الشرقية التى بدأتها المدن الإيطالية إبان الحروب الصليبية ازدهاراً كبيراً . وأصبحت منتجات الشرق معروفة لدى الأمراء الإيطاليين المتعددين الذين كانوا يعشقون الأبهة والفخامة ، وكان عمال هؤلاء الأمراء يتخذون هذه المنتجات نماذج لهم يقلدونها عاملين على إنتاج ما يبزها فى الاتقان . ففى البندقية أثّرت صناعة المعادن

الشرقية تأثيراً عميقاً على الصناع الإيطاليين حتى نشأت مدرسة بندقية شرقية وفق فيها بين الصناعة الإسلامية والموضوعات الزخرفية الإسلامية ، و بين الذوق الايطالى فى عصر النهضة ، ونجد مثالاً من هـذا التطور فى الشكل رقم ٨ حيث نرى طبقاً (صينية) من النحاس يرجع تاريخه إلى منتصف القرن الخامس عشر ، وفيه تكفيت بالفضة على شكل خطوط متعرجة متقاطعة تذكرنا بالزخارف القاهرية فى العصور الإسلامية الأولى ، وفى وسطه زخرفة رئيسية تتألف من مجنّ عليه زخرفة بالميناء تمثل شارة (رنك) أسرة Occhi di Cani (أوكى دكانى) وهى أسرة نبيلة من ڤيرونا Verona (١)

وهناك تحف أخرى صنعت تقليداً لتحف فارسية كان يقوم بعملها فى ذلك الوقت صناع فارسيون مقيمون فى مدينة البندقية نفسها (٢)

---

(١) مدينة إيطالية قديمة على نهر الأديج تقع على بعد اثنين وستين ميلا غربى البندقية وفيها آثار شائقة وبعض أطلال ترجع إلى العصر الرومانى (المعرب)

(٢) ذكرت مدام ديفونشير فى رسالتها عن « بعض التأثيرات الاسلامية فى فنون أوربا » أنه ثبت أن جاليات شرقية هادئة وصغيرة كانت تعيش فى مدن إيطالية عديدة مثل البندقية وفرارى Ferrare وبيزا Pise كما أن قلعة لوسيرا الذى اتخذ فيها فريدريك الثانى إبان القرن الثالث عشر مسلحة (حامية) من الجنود العرب كان فيها عدد كبير من الصناع الشرقيين =

وفى أثناء القرنين الثالث عشر والرابع عشر اتخذت صناعة المعادن لنفسها فى بلاد الفرس طريقاً يشبه الطريق الذى سارت فيه مدرسة الموصل ، وهى التى كانت متصلة بالمدرسة الفارسية أوثق اتصال . ولكن هـذا التقدم فى المدرسة الفارسية كانت تميزه أناقة وتهذيب فى أشكال الأوانى كما كانت تميزه بعض تعديلات فى الزخرفة .

وفى بداية النهضة الوطنية الثانيـة للفن الفارسى ، تلك النهضة التى يرجع تاريخها إلى قيام الأسرة الصفوية فى السنوات الأولى من القرن السادس عشر ، تطورت تلك التعديلات حتى أصبحت طرازاً جديداً كان فيـه التكفيت فى أغلب الأحيان محصوراً فى زخارف من خطوط أو فى كتابات على أرضية ذات موضوعات زخرفية مكونة من فروع نباتيـة دقيقة . وترى مثلا من هذا الطراز فى الشكل رقم ١١ وهو يمثل غطاء طاس عليـه توقيع (محمود الكردى) وهو صانع فارسى

— وكذلك وجدت آثار جاليات إسلامية فى جنوبى فرنسا كما يتجلى من شواهد القبور المكتوبة بالخط الكوفى والتى وجدت على مقربة من مرسيليا ويظهر أيضا أن صناعا مسلمين وصلوا إلى البلاد الأوربية الشمالية كالسويد والنرويج وهولندة والدانمرك ولا ريب فى أن هناك أوجه شبه كثيرة بين زخارف الفنون الاسلامية وزخارف الفنون الشمالية وقد فطن إلى ذلك أخيراً علماء المدرسـة الألمانية من مؤرخى الفنون الاسلامية فبدأوا فى دراسته والكتابة فيه (المعرب)

مشهور اشتغل فى البندقية أيضاً فى السنين الأولى من القرن السادس عشر . والتكفيت بالذهب والفضة — كما استعمله الصناع المسلمون فى القرون الوسطى — كان إلى حد ما مقابلا لصناعة المعادن المزخرفة بالمينا [١] ؛ وهى الصناعة التى عرفها الصناع الأوربيون المعاصرون الذين كانوا يستطيعون بطريقة الحفر [٢] champlévé process عمل زخارف من عجينات زجاجية ملونة يزخرفون بها التحف التى كان المسلمون عادة يزينونها بتكفيتها بالمعادن النفيسة متبعين فى ذلك طريقة الحفر نفسها ولا شك فى أن زخرفة المعادن بالمينا كانت معروفة فى الشرق ولكن الأمثلة الإسلامية البحتة نادرة الوجود . وقد ذكر

(١) المينا (بالانجليزية enamel وبالفرنسية émail وبالألمانية Schmelz) مادة كالزجاج نصف شفافة تذاب وتستخدم فى زخرفة المعادن المختلفة كالذهب والفضة والنحاس . ويمكن إعطاؤها ألواناً مختلفة بأن يضاف إليها بعض الأكاسيد فنستطيع مثلا أن نحصل بأكسيد القصدير على المينا البيضاء وبأكسيد الكوبلت على المينا الزرقاء وبأكسيد النحاس على المينا الخضراء . ويطلق اسم « المينا » أيضاً على المادة الزجاجية التى يطلى بها الخزف والزجاج وتجمد فى نار الفرن فتكسب الخزف صقلا ولمعاناً . وعلى كل حال فان صناعة تركيب المينا صناعة قديمة واسعة النطاق وكثيرة الأنواع ولا محل هنا لشرح أقسامها المختلفة (المعرب)

(٢) فى هذه الطريقة توضع المينا فى تجاويف حفرت لها خصيصا على صحيفة من المعدن ثم توضع التحفة فى النار فتثبت المينا وهذه الطريقة خلفت فى القرن الثالث عشر طريقة تركيب المينا ذات الفصوص émail cloisonné لأنها تحتاج إلى تعب ومهارة أقل من اللتين تحتاج إليهما هذه الطريقة الأخيرة (المعرب)

المقريزى فى القائمة التى كتبها عن الكنوز الفاطمية لوحات ذهبية مزخرفة بالمينا المتعددة الألوان . وقد وجد فى أطلال الفسطاط قرص من المعدن عليه زخرفة نباتية وكتابة بالمينا المحوطة بحواجز رقيقة cloisonné . ويرى هذا القرص محفوظاً الآن بدار الآثار العربية بالقاهرة [١] والظاهر أنه يرجع إلى العصر الفاطمى . إلا أن أهم هذه النماذج المعروفة من صناعة المعادن الإسلامية المزخرفة بالمينا طاس من النحاس الأحمر محفوظ الآن فى متحف فرديناند بمدينة إنز بروك Innsbruck . وفى هذا الطاس زخرفة محفورة فى وسطها جامة medallion مرسوم فيها صورة تمثل صعود الإسكندر وحولها جامات أخرى فيها حيوانات خرافية على أرضية من أشجار نخيل وأشكال قائمة بذواتها ، ومع أن هذا الطاس بيزنطى الطراز فإن عليه كتابة تثبت أنه صنع لأمير من الدولة الأرتقية [٢] Ortuqid فى بلاد الجزيرة ، حكم حوالى منتصف القرن الثانى عشر

---

(١) هو قرص صغير مستدير من الذهب وجهه مقعر ومغطى بالمينا ، ومقسم إلى ثلاثة أقسام فى الأوسط كتابة كوفية بيضاء مزخرفة بالأحمر على أرضية سنجابية ونصها (الله خير حفظ) وبالقسمين الأعلى والأسفل زخرفة حمراء محدودة بالذهب على أرضية خضراء . وهذه التحفة مسجلة فى دار الآثار العربية برقم ٤٣٣٧ (المعرب)

(٢) الدولة الأرتقية (أو ملوك الحصن أو ملوك ماردين) نسبة إلى أرتق بن كسب الذى كان ضابطا تركمانيا فى جيوش السلاجقة والذى اشتهر =



(شكل ١٢) — كأس من الخزف . مذهب ومنقوش بالألوان . من صناعة الري في القرن الثالث عشر . بمتحف اللوفر . تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بباريس



(شكل ١١) — غطاء اناء من النحاس المكفت بالفضة . صنع في البندقية على يد صانع فارسي في أوائل القرن السادس عشر . بالمتحف البريطاني



(شكل ١٣) — إناء من الخزف ذي البريق المعدني . من العصر الفاطمي في القرن الحادي عشر . بمتحف اللوفر . تصوير الأرشيف فوتوجرافيك بباريس

و إذا نظرنا إلى الأمثلة القليلة التى وصلت إلينا فإنه يظهر لنا أن فن الزخرفة بالمينا لم يلق رواجاً كبيراً بين المسلمين من صناع المعادن ؛ وهو على كل حال لم يعد إلى الظهور فى الإسلام حتى القرن الخامس عشر حين بدأت فى أسپانيا صناعة السيوف والأغماد المزخرفة بالمينا . وهــــذه الأمثلة وما صنع بعد ذلك من تحف مزخرفة بالمينا لأباطرة المغول فى الهند — كانت كلها أثراً لأسلوب أجنبى أكثر منها تطوراً لتقاليد وطنية

على أن المسلمين كانوا منــذ العصور الأولى خبراء مهرة فى ضرب آخر من ضروب الزخرفة بالمينا و يظهر ذلك فى طلاء الخزف بالمينا ذات الألوان المختلفة . وقد استطاع الفخاريون فى مصر والشرق الأدنى إبان الحكم الإسلامى أن يبعثوا طرقاً

= ابناه سقمان والغازى فى الحروب مع الأمراء اللاتين فى فلسطين ، وقد خلف هذان الابنان أباهما سنة ١٠٩١ م فى حكم بيت المقدس التى كان قد عين حاكما عليها عند ما فتحها السلطان السلجوقى فى دمشق . ولما استولى الفاطميون على بيت المقــدس فى سنة ١٠٩٦ تراجع سقمان الى الرها والغازى الى العراق وفى سنة ١١٠١ عين الغازى عاملا على بغداد للسلطان محمد السلجوقى وعين سقمان عاملا على حصن كيفا فى ديار بكر وأفلح فى أن يضيف اليه ماردين بعــد سنة وبضع سنة ولــكن هذه المدينة انتقلت إلى حكم أخيه فى سنة ١١٠٨ وأصبحت الدولة الأرتقية فرعين فرع فى كيفا وفرع فى ماردين حتى قضى السلطان الكامل الأيوبى على الفرع الاول فى سنة ١٢٣١ وقضى ذوو الخروف الأسود (قراقويونلو) على الفرع الثانى فى سنة ١٤٠٨ (المعرب)

فنية وموضوعات زخرفية كانت باقية منذ العصور القديمة فى حالة تتفاوت فى الضعف والتأخر ؛ فإن لوحات القاشانى wall-tiles التى كانت تكسى بها الجدران ، تلك اللوحات ذات السطح البراق ذى اللون الأزرق الضارب إلى الخضرة ترجع بداية صناعتها فى مصر إلى عصر قديم جدا ، وقد استخدمت مثل هذه اللوحات بقصر الملك دارا فى السوس[1] (سوزا) حوالى سنة ٥٠٠ ق . م . فكانت غاية فى الجمال والإبداع

وقد ظل هذا الفن فى مصر والشرق الأدنى يتدهور حتى الفتح العربى وحينئذ بدأ صناع الخزف تحت لواء الإسلام

---

(١) السوس (سوزا) (شوشن فى الكتاب المقدس) مدينة قديمة فى إقليم خوزستان بايران تبعد عن بغداد نحو ٢٥٠ ميلا إلى الجنوب الشرقى وقد ظلت زمناً طويلا مقر ملوك الفرس أو دولة عيلام . وكان أول خراب أصاب مدينة السوس عند ما استطاع أشوربانيبال بين عامى ٦٤٢ و ٦٣٩ قبل الميلاد أن يقضى على دولة العيلاميين Elamits ؛ ولكن قيرس أعاد بناءها وجعلها مقره الشتوى فزادت ثروتها زيادة عظيمة وتقدمت تقدما كبيراً كما يتجلى مما وجده فيها الاسكندر الأكبر من غنائم . وبدأت السوس فى الاضمحلال حين ثارت على شابور الثانى (٣٠٩ — ٣٧٩) فنكل بها، وأنشأ على مقربة منها مدينة جديدة سماها إيران شهر شابور على أن الاسم القديم لم يلبث أن أصبح علما على المدينتين . وعلى كل حال فقد سقطت مدينة السوس فى يد العرب عند ما كان أبو موسى الأشعرى على رأس الجيوش التى فتحت إقليم خوزستان . وظل قبر النبى دانيال مقدسا عند الفرس المسلمين كما كان عند أسلافهم . وقد بدأ العلماء منذ القرن التاسع عشر فى القيام بالحفائر الأثرية التى أزاحت النقاب عن كثير من أسرار الفنون والصناعات التى ازدهرت فى هذا الاقليم (المعرب)

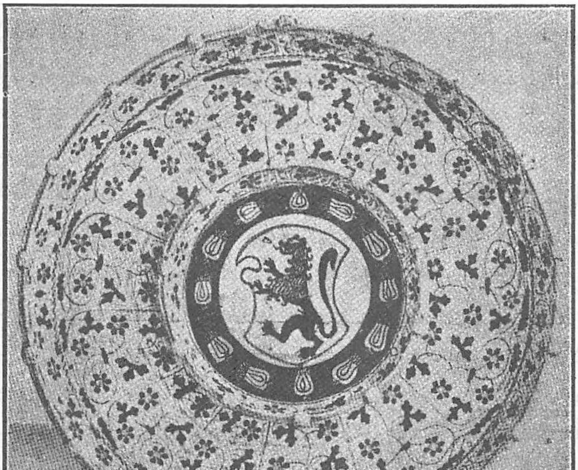
اللوحـــة رقم «٦»



(شكل ١٤) — إناء أدوية . من خزف منقوش بألوان متعددة . سلطاناباد فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر . بمتحف ڤكتوريا والبرت



(شكل ١٥) — إناء أدوية . من خزف منقوش باللون الأزرق القاتم . فاينزا فى القرن الخامس عشر . بمتحف ڤكتوريا وألبرت



(شكل ١٦) — صحن من خزف ذى بريق معدنى أصفر وأزرق . بلنسية . فى القرن الخامس عشر . بمتحف ڤكتوريا وألبرت

يجربون طرقاً فنية وموضوعات زخرفية جديدة

أما تاريخ صناعة الخزف الإسلامية فلم يدوّن فيه شيء بعد ، وعلى الرغم من أن كثيراً من النماذج الجيدة قد أمكن استخراجها فى غضون السنوات الأخيرة من بطون الرمال فإن علمنا بتاريخها ومعرفتنا بمصدرها لم يزالا فى حيز التخمين — ويظهر جليا أن نماذج مختلفة قد انتشرت بسرعة فى العالم الإسلامى من بعض مراكز صناعية بفارس والشام وأرض الجزيرة ومصر — ولكنه من الصعب أن نحدد بالضبط أين نشأ كل نموذج من هذه النماذج . ولا ريب فى أن انتشار بعض الأنواع المعروفة من هذه النماذج كان واسعاً بحيث وجدنا قطعاً مشابهة لها فى الصناعة والزخرفة مدفونة فى مناطق أثرية قديمة فى جهات متباعدة .

وإذا فحصنا نموذجاً أو اثنين من تلك النماذج علمنا كيف كانت صناعة الخزف الإسلامية الأولى إذ ذاك

ففى الشكل رقم ١٧ نرى صحناً من الخزف اللامع وجد فى السوس (سوزا) Susa ونقشت عليه رأس نبات



(شكل ١٧)
صحن من الخزف السوسى فى القرن التاسع . متحف اللوفر

الخشخاش بلون الكوبلت cobalt الأزرق الفاتح على أرضية بيضاء ، ويرجع تاريخ هذه الآنية إلى القرن التاسع الميلادى ؛ لأن هناك تحفاً شبيهة بها قد عثر عليها فى أنقاض قصر بمدينة (سامرّا) ؛ وهى المدينة التى بناها أحد أبناء الخليفة هارون الرشيد عام ٨٣٦ ثم هجرت خمسين عاماً بعد ذلك التاريخ (١) . وهذا الصحن مثال قديم لطريقة الزخرفة باللونين الأزرق والأبيض ، تلك الطريقة التى يعرفها جيداً صناع الفخار من الغربيين والتى أخذتها أوربا الحديثة فى العصور المتأخرة عن الصين . ويرجع استيراد الخلفاء العباسيين للخزف الصينى إلى ما قبل القرن التاسع . وقد استخرجت فى حفريات (سامرا) أنواع من الفخار والخزف الصينى الذى يرجع عهده إلى أسرة Tang (٢) كما وجدت معها قطع أخرى لا شك فى أنها من صنع

---

(١) أسست سامرا على يد اشناس أحد قواد الأتراك بأمر الخليفة المعتصم سنة ٨٣٦ ، والسبب فى بنائها أن الخليفة المعتصم كان قد أكثر من شراء الجند الترك وكان من الصعب التوفيق بينهم وبين سكان بغداد فثقل ذلك على المعتصم وعزم على الخروج من بغداد . وتقع مدينة سامرا على الضفة اليمنى لنهر دجلة على بعد مائة كيلو متر شمالى بغداد . وترجع شهرتها فى تاريخ الفنون الاسلامية إلى القصور التى شيدها فيها المعتصم وخلفاؤه قبل أن يهجرها المعتمد ويرجع مقر الحكومة الى بغداد سنة ٨٨٣ . وفى القرن العشرين توالت للبحث فى أنقاضها البعثات الأثرية . راجع كتاب الفن الاسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ٢٤ وما بعدها
(المعرب)

(٢) حكمت هذه الأسرة بلاد الصين من سنة ٦١٨ إلى سنة ٩٠٧ =

الفخاريين فى سامرا نفسها — صاغوها على مثال تلك القطع التى وردت إليهم من بلاد الصين[1] . وإلى تلك التقاليد الأجنبية التى أشرنا إليها يرجع الرسم الموجود على الصحن والذى يمثل الطبيعة كل التمثيل ، ولكن اللون الأزرق الجميل الذى رسمت به هذه الزخرفة لون وطنى تنتجه بلاد العراق ، وكان يصدر أحياناً إلى بلاد الصين حيث عرف باسم اللون الأزرق المحمدى — ولم يكن لأهل الصين غنى عنه فى صنع القطع الخزفية ذات اللونين الأزرق والأبيض حتى أنه حينما كان ينفذ هذا الأزرق المحمدى أو ينقطع وروده لسبب من الأسباب كان إنتاج هذه الصناعة إذ ذاك يقف فى بلاد الصين إلى أجل مسمى

وهكذا نرى أنه مع أن الأوربيين قد اعتادوا نسبة الخزف الصينى ذى اللونين الأزرق والأبيض إلى الشرق الأقصى إلا أن اللون الأزرق الممتاز كان مقروناً فى تلك البلاد باسم الإسلام .

= وكان عهدها عصر عظمة سياسية وفتوحات خارجية وسادت فيه الثقافة البوذية وازدهرت الفنون (المعرب)

(١) كتب المستشرق الألمانى بول كاله P. Kahle مقالا فى الجزء الثالث عشر (١٩٣٤) من مجلة الجمعية الشرقية الألمانية Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft موضوعه المصادر الاسلامية لدراسة الفخار الصينى Islamische Quellen zum chinesischen Porzellan أتى فيها على تاريخ العلاقات الفنية فى هذه الناحية بين العالم الاسلامى والشرق الأقصى (المعرب)

وقد نجح الفخاريون المسلمون أيّما نجاح فى استخدام ذلك اللون الأزرق فى خزف صُنِـعَ فى كوتاهية بآسيا الصغرى إبان القرنين الخامس عشر والسادس عشر

وبينما كان صناع الفخار من المسلمين لا يحجمون عن التشبع بأفكار جديدة فى تلك الصناعة إذا بهم أيضاً يحتفظون بما لديهم من قوة الإبداع والابتكار وذلك بصبغ ما يأخذونه عن الخارج بصبغة وطنية لها تقاليدها الخاصة . وسلكوا فى ذلك طرقاً تظهر بجلاء فى أمثلة شائقة متعددة



(شكل ١٨) — غطاء إبريق من الفخار عليـه زخارف محفورة ومنقوشة . إيران فى القرن الحادى عشر . متحف متروبوليتان بنيويورك

ففى الشكل رقم ١٨ غطاء إبريق من الخزف الذى يطلق عليه اسم (خزف جابرى) وهو نوع خزفى يظن أنه من صنع عبدة الشمس الذين ظلوا فى بعض جهات فارس وفى بعض جهات إيران متمسكين تمسكا شديداً بديانتهم القديمة حتى بعد الفتح العربى بمدة طويلة . ونرى فى هـذا الغطاء زخرفة غير دقيقة ولـكنهـا واضحة محفورة حفراً عميقاً فى الطبقة البيضاء الرقيقة التى تكسو السطح بحيث يصل هـذا الحفر إلى العجينة

الحمراء التى صنع منها الغطاء . وهذه العجينة الحمراء وتلك الطبقة البيضاء تغطيهما مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم ، وفى بعض الأحيان تكون هـذه الألوان موزعة فى بقع كثيرة وذلك على نحو يذكرنا بطريقـة صينية كانت معروفة فى ذلك الوقت

وقد كان خزف جابرى يُنسب أولا إلى بداية العصر الإسلامى ، وذلك نظراً لما فى زخارفه من موضوعات ساسانية ؛ مثال ذلك رسوم الفرسان فى الصيد ورسوم الحيوانات الخرافية والرسوم النباتيـة التى امتازت بها الزخارف الإيرانية ؛ ولكن وجدت بعد ذلك أمثلة من هذا الخزف عليها حروف كوفية من طراز القرنين الحادى عشر والثانى عشر ، ولذا فإن أكثر خزف جابرى عاد ينسب الآن إلى هذين القرنين

وكانت طريقـــة الرسم بالحفر المعروفة باسم (جرافيتو Graffito)[١] شائعة الاستعمال فى الصين ولكن ليس من الضرورى أن تكون قد نشأت هناك ؛ إذ أنها وجدت فى مصر

(١) Graffito كلمة إيطالية تستعمل غالبا فى صيغة الجمع Graffite والمقصود بها رسوم ترسم باليد على الحجر أو الجص ثم تحفر بالمحك أو المكشط . كما يقصد بها أحيانا أسلوب من الزخرفة قوامه رسوم سوداء على أرضية بيضاء أو العكس على أن يحصل عليها فى الحالتين برسم الأشكال وتظليلها (المعرب)

أيضاً قبل الفتح الإسلامى . وقد نجح صناع الخزف الإيطاليون إبان القرن الخامس عشر نجاحاً كبيراً فى استخدام هذه الطريقة . ولعلهم اقتبسوها من مصادر إسلامية أفادوا منها إلى هذا كثيراً من المعارف الفنية القيمة التى كانت عوناً كبيراً لهم فى إحياء الفنون الخزفية فى عصر النهضة

على أن فوز المسلمين الباهر كان فى صناعة الخزف ذى البريق المعدنى « Lustred pottery »(١) وفى هذا الخزف تُرسم الزخرفة بملح معدنى على سطح لامع ، ثم تثبت بتعريضها للنار بطريقة تكسبها بريقاً معدنيا يختلف لونه بين أحمر نحاسى وأصفر ضارب للخضرة . وتنبعث من هـذا البريق — فى بعض الأحيان — ألوان قوس قزح . وقد عثر فى الشرق الأدنى وشمالى أفريقيا وأسپانيا على قطع يرجع عهـدها إلى القرن العاشر . ووجودها فى مثـل هذه البقاع المتباعدة — وإن دلنا على ما كان لهذا الخزف من قيمة كبرى فى أنحاء العـالم الاسلامى — جعل من العسـير علينا أن نعرف أين كانت نشأته . فالعلمـاء

---

(١) يقصد بكلمة Lustre طبقة المينا الرقيقة اللامعة التى يكسى بهـا الخزف فتكسبه سطحا لامعا براقا . والعلماء غير متفقين فى تعيين التاريخ والاقليم اللذين نشأت فيهما صناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى الاسلام . راجع كتاب الفن الاسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ١٠١ وما بعدها (المعرب)

غير متفقين في تعيين الاقليم الذى نشأت فيه صناعته : ففريق يقول إنه نشأ فى مصر وفريق آخر يقول بل نشأ فى بلاد إيران (١)



(شكل ١٩)

صحن من الخزف ذى البريق المعدنى . إيران فى القرن العاشر . متحف اللوفر

ويمثل الشكل رقم ١٣ إناء كبيراً عثر عليه فى أطلال الفسطاط ؛ ونظن أنه صنع إبان القرن الحادى عشر فى عصر الدولة الفاطمية . أما الشكل رقم ١٩ فيمثل طبقاً من خزف ذى بريق معدنى باهت عليه رسم غريفون (حيوان رمزى له جسم أسد ورأس نسر وله جناحان Griffin) وعليه أوراق نباتية وتقليد حروف كوفية . وقد وجد هذا الطبق فى أطلال مدينة الرى Ray or Rhages وهى مدينة فارسية قديمة دمرها المغول سنة ١٢٢٠ (٢) . ومدينة الرى Ray هذه كانت مركزاً

---

(١) يذهب رجال المدرسة الألمانية من مؤرخى التاريخ الاسلامى إلى أن الخزف ذا البريق المعدنى نشأ فى العراق ؛ فيقول الدكتور زره Dr. Sarre أنه نشأ فى سامرا وينسبه الدكتور كونل Dr. Kühnel إلى بغداد (المعرب)

(٢) اسمها فى اليونانية Rhages وهى قصبة إقليم الجبال فى بلاد =

كبيراً لصناعة الخزف ، وفيها نشأت نماذج عديدة خاصة بهـا . وأطلال الرى معين لا ينضب لقطع خزفية بديعة . وتنسب إلى هذه المدينة على وجه التحقيق طائفة من الأوانى والأطباق عليها صور آدمية وزخارف أخرى ذات ألوان مظلمة غير شفافة كالأزرق والأخضر والأحمر القاتم والأرجوانى ، وعلى كل لون من هـذه الألوان رسم لأوراق ذهبية اللون على أرضية بيضاء أو ملونة . وتمتاز الصور الآدمية المذكورة بدقة الصنعة تجعلها تشبه شبهاً كبيراً ما نراه من النقوش المرسومة فى المخطوطات المنسوبة إلى ذلك العصر حتى ليظن أن الفنانين قد تأثروا بها

والكأس الموضح بشكل ١٢ يعتبر مثالا من الأمثلة الصادقة لهذه الصناعة الخزفيـة الدقيقة miniature التى كانت قد بلغت ذروتها حين أغار المغول على مدينة الرى . وزخارف هذا الكأس تمثل رسوم أبى الهول وصور جماعة من الموسيقيين وهم جلوس . وكل هذه الزخارف مرسومة فى مناطق مؤلفة من تقابل سلسلة من خطوط منحنية على شكل الحرف S من الحروف الأبجدية الأوربيـة . والإناء الذى فى الشكل رقم ١٤ يمثل نوعاً من

= الفرس وتقع على بعد بضعة أميال إلى جنوبى طهران وقد كانت فى صدر الاسلام مدينة مشهورة حتى قال الأصطخرى « والرى مدينـة ليس بعد بغداد فى المشرق أعمر منها » (المعرب)

الأوانى الخزفية المطلية باللون الفيروزى أو اللون الأسود أو الأزرق القاتم ، وهى من صناعة سلطان أباد فى بلاد الفرس إبان القرنين الثالث عشر والرابع عشر . وقد كانت الآنيـة التى على هذا الشكل معروفة عند الإيطاليين باسم البار يلّو Albarello وقد يكون هذا الاسم مشتقا من اللفظ العربى (البرنية) بمعنى وعاء لحفظ الأدوية . وهو يدل على الغرض الذى استعملت من أجله هذه الآنية فى الشرق والتى ظلت تستعمل من أجله فى إيطاليا . وكان يُرى فى الصـيدليات الإيطالية فى القرن الخامس عشر كثير من هذه الأوانى مملوءة بالأدوية والمحفوظات المستوردة من الشرق[١] . ولا شك فى أن النماذج الشرقيـة التى نقلت عنها أوانى الأدوية الإيطالية المذكورة إنما جاءت إلى الغرب عن طريق التجارة مع الشرق ، كما لا تزال ترد إلينا (ونحن فى إنجلترا) أباريق الزنجبيل الصينية — وفى الشكل رقم ١٥ ترى البار يلّو إيطالية بعد أن تطورت من الشكل الشرقى وهى مصنوعة من خزف أسود (كلون جلد الجاموس) مدهون.

(١) ذكرت السيدة ديفو نشير فى كتابها الذى أشرنا إليه أن فى بعض لوحات المصورين الفلمنكيين تفاصيل تشهد بتأثير الفنون الشرقية واستشهدت بصورة تعبد الرعاة للمصور هوجوفان درجوس Hugo van der Goes فان فيها آناءً صغيراً من نوع الألبارلو يحتوى على رسوم دقيقة وبديعة (المعرب)

بلون أزرق قاتم وفى مدينة فاينزا Faenza نحو منتصف القرن الخامس عشر

وكان الإيطاليون يحصلون على آنية الأدوية الخزفية ذات البريق المعدنى من بلنسية Valencia التى كانت المركز الإسلامى لصناعة الخزف فى الغرب والتى صنعت فيها نماذج تعد من أبدع ما أخرجته مصانع الخزف . وقد كانت تصنع أحياناً تلبية لطلب المشترين من الأجانب وكانت تنقش عليها شاراتهم

وفى الشكل رقم ١٦ نرى طبقاً من خزف ذى بريق معدنى أصفر وأزرق صنع كذلك فى بلنسية فى أواخر القرن الخامس عشر لفرد من أسرة Degli Agli بفلورنسا . وعليه شارة هذه الأسرة أو رنكها . ولقد أثارت آنية الفخار الاسبانية ذات البريق المعدنى غيرة ناجحة فى نفوس الايطاليين حتى استطاع صانعو الفخار الايطاليون فى القرن السادس عشر أن يكسبوا زخارف عصر النهضة ذلك البريق الذى لا ينطفىء سناه ، وذلك بأساليب صناعية تخالف كل المخالفة ما كان معروفاً فى إيطاليا قبل ذلك العهد . وكانت (جبيو[1]) Gubbio مركزاً هاماً لتلك الصناعة

---

(١) بلدة فى إيطاليا على سفح جبال الأبنين فى وادى كمبنيانو . وكان فيها مصنع كبير للخزف . وفى أساطير الآباء الفرنسيسكان قصة تزعم أن قديسهم نجح فى أن يحمل ذئباً كان يعيث فساداً فى إقليم جبيو على أن يعد بالاقلاع عن افتراس الناس وماشيتهم وطيورهم وبأن يكتفى بما يقدمه له السكان من الطعام (المعرب)

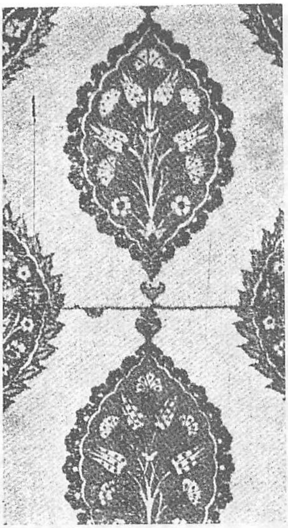
وفيها كان يشتغل الفنان العظيم جورجيو أندريولى Ciorgio Andreoli الذى لاتزال آنيته ذات البريق المعدنى الأصفر والأحمر عديمة النظير فى إيطاليا والشرق .

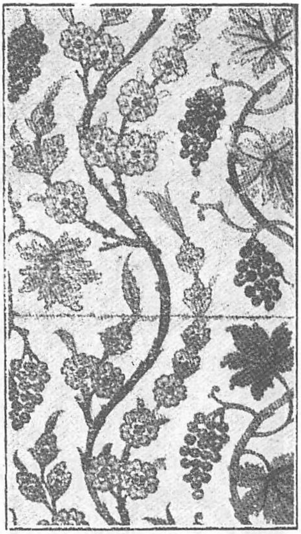
وفى بداية القرن السادس عشر كان النظام القديم لفن صناعة الخزف يتغير باستمرار فى كل مكان ، ومن بين الأشكال التى جدت فى هذه الصناعة ضربان يقترن كل منهما بالآخر أشد الاقتران ، كان كل منهما قد نشأ تدريجيا فى آسيا الصغرى وسورية وترعرع بعد ذلك حتى وصل إلى درجة كبيرة من الروعة والإبداع ، وكان هذان الضربان يصنعان من خزف مغطى بقشرة بيضاء عليها طلاء أبيض شفاف برّاق ، تحته رسوم حدودها سوداء ، وأما ألوانها فإما خضراء براقة أو زرقاء أو حمراء قاتمة ، وكثيراً ما كانت مصانع آسيا الصغرى تضيف إلى هذه الألوان لوناً آخر أحمر برّاقاً يشبه لون الطماطم ، ولعلّ أهم ما استخدم فيه هذا النوع من الخزف هو تغطية الجدران ، فكان يتخذ على شكل بلاط مربع تنقش على كل واحدة منه موضوعات زخرفية متكررة أو تنقش عليها أجزاء متقطعة يكوّن مجموعها موضوعاً زخرفيا كبيراً متناسقاً ، وفى مدينة القسطنطينية وبروسة وفى بعض المدن الكبيرة الأخرى فى الإمبراطورية العثمانية يوجد كثير من المبانى ذات الجدران التى تزهو بتلك النقوش المنمقة

والأشكال الثلاثة التالية نماذج من البلاط الخزفى ذى الزخارف المتكررة . ففى الشكل الأول (شكل رقم ٢٠) رسم الصانع فى وسط كل واحدة من هذا البلاط شكلا بيضيا مدبب النهايتين ، ورسم فى كل ركن من أركانها ربع هذا الشكل . فإذا ثبّت عدد من هذا البلاط بعضه إلى جانب بعض ظهر كأن هناك أشرطة بيضاء تجرى فى منحنيات متضادة من أعلى إلى أسفل الجزء الذى يغطيه البلاط . والشكل رقم ٢١ يمثل على عكس ذلك رسماً يقلد الطبيعة ؛ قوامه سيقان متموجة متوازية تحمل تارة أوراق كروم وعناقيد عنب ، وتارة زهور لوز . أما الشكل رقم ٢٢ ففيه جمع بين هذين الموضوعين الزخرفيين اللذين وجدنا أحدهما تقليديا ، والآخر ممثلا للطبيعة بدقة . وفى هـذا الشكل الثالث نرى فوق ذلك شبكة من أوراق النبات المسمى شـوكة اليهود acanthus وهى دقيقة تتخللها أزهار هذا النبات نفسه

وهكذا نرى أن خصائص هذه المدرسة أنها تجمع بين رسومات بسيطة لتكوِّن موضوعات زخرفية معقدة ، تظهر فيها مهارة فائقة فى الجمع بين هذه الرسوم التى يبعد كل منها فى طبيعته عن الآخر ، ونحن نرى من ذلك كيف كان الرسامون المسلمون يدأبون على خلق الأفكار والموضوعات الزخرفية ، ونرى فى الشكل رقم ٢٣ لوحاً خزفيا يتمثل فيه النوع الثانى من أنواع

اللوحـــة رقم « ٧ »

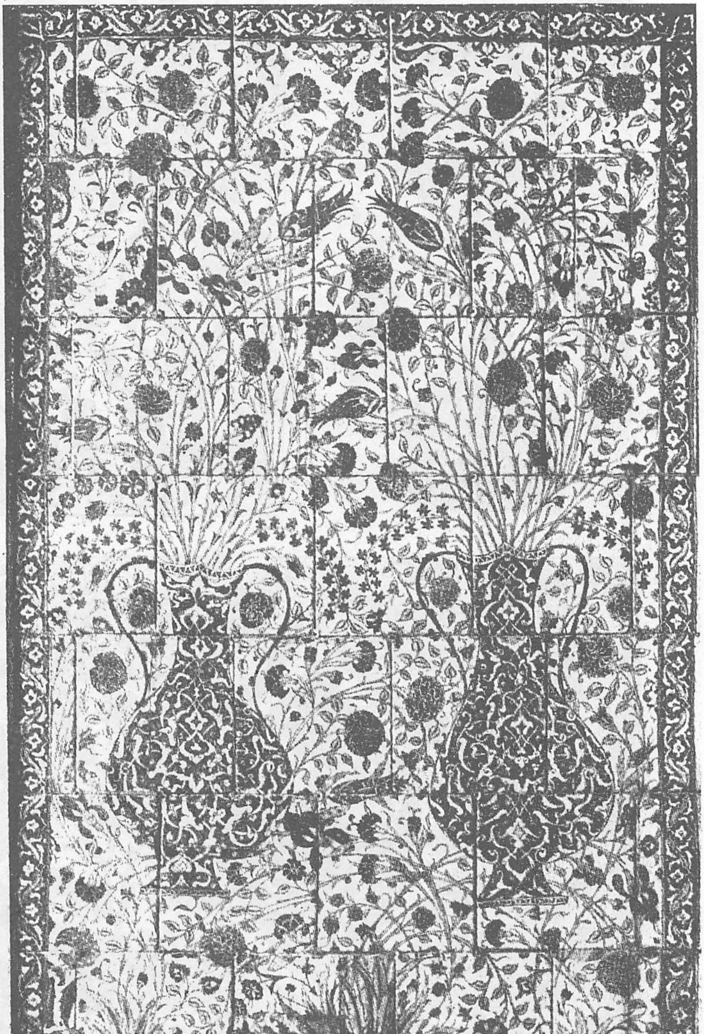






(أشكال ٢٠ و٢١ و٢٢) — ألواح من القاشاني المنقوش بالألوان العديدة . آسـيا الصغرى في القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية في باريس

اللوحـــة رقم « ٨ »



(شكل ٢٣) — لوح من تربيعات القاشانى المنقوش . دمشق فى القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس

زخرفة القاشانى ، أو التربيعات الخزفية لتغطية الجدران . ونرى فى هذا اللوح أن الزخرفة تنحصر فى موضوع زخرفى عام يغطى اللوح بأكمله ، ويعد هذا اللوح نموذجاً جميلا لصناعة دمشق ذات الألوان الأزرق والأخضر والأحمر والتى ليس لها بريق الخزف التركى وسناؤه .

وقد استعمل الصناع الأتراك والسوريون فى صناعة الأوانى الخزفية نفس الأساليب الفنية التى استعملوها فى صناعة القاشانى لتغطية الجدران ، واستعملوا زخارف مماثلة فى تزيين الصحون الجميلة والطاسات والأصص وغيرها من الآنية المختلفة الأشكال

وفى الشكل رقم ٢٤ نرى زجاجة ممشوقة دقيقة الشكل وقوام زخرفتها خليط غريب من طيور وحيوانات ، ورسوم تمثل أبا الهول ، ولون الزخارف أبيض على أرضية خضراء ، وهذه الزجاجة مثل شائق من نوع خاص لا نزال نرى فيه أثراً من أساليب الزخرفة القديمة ، ولا نفتأ نجد فيه البقع الحمراء التى تكسب لونه حياة وتدل على أنه من أصل تركى ؛ إذ أن اللون الأحمر ليس شرطاً لازماً فى القطع المصنوعة فى آسيا الصغرى جميعها ، ولكنه لا يوجد فى أى تحفة من الخزف المصنوع فى سورية

وأهم ما يلفت النظر من عناصر الزخرفة فى هذا النوع من الخزف هو بلا ريب تلك الزهور المختلفة ، الشبيهة بالزهور التى

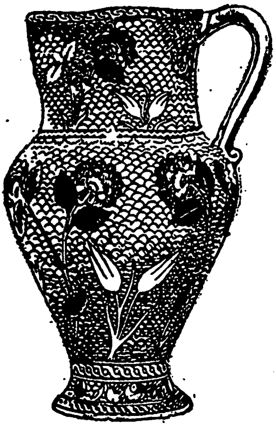


(شكل ٢٤) — قنينة من الخزف المنقوش . آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر .
المتحف البريطانى

يزدحم بها لوح القاشانى المصنوع فى دمشق والمرسوم فى الشكل رقم ٢٣ ، ونحن نرى فى هـذا اللوح القاشانى آنيتين بديعتين ، تطلّ منهما البراجم والورود وتنطلق منهما زهور اللوز وكلها تبدو كأنها ناميـة نموا عظيما وسريعاً وغير منتظم ، وترسم الزهور عادة بمهارة فائقـة ، وبدرجة من الإحكام عظيمة ، تدل على فهم الأصول الزخرفية بحيث لا يحدث قط أن يبعد الفنان فى تصويرها عن تمثيل الطبيعة واحترامها ، أو يكتفى برسمها رسماً تقليديا مهذباً

وبلاد إيران هى التى أخذ الرسامون عنها تلك العناصر الزخرفية التى تقوم على تصوير الزهور ، ومنها أيضاً تعلموا كيف يرسمون الزهور بهذا الجمال الساحر الفاتن

وأمامنا فى الشكل رقم ٢٥ تحفة جميـلة من صنع دمشق يبدو فيها أثر النمـاذج الفارسية ، وهى إبريق مزخرف بورود



(شكل ٢٥) — إبريق من الخزف المنقوش . دمشق فى القرن السادس عشر . متحف أشمولى فى أكسفورد

وبراجم رسمت على أرضية زرقاء منقوشة على شكل قشور السمك ويعتبر هـذا الإبريق تحفة فنية رائعة ؛ رسومها دقيقة وألوانها زاهيـة

وقد وصلت إلى أوربا من إيران — وفى أغلب الأحيـان عن طريق تركيا وسورية — رسوم بعض الزهور التى شاعت الآن فى الحدائق الأوربيـة ، والتى كان الأوربيون فى وقت من الأوقات لا يعرفونها إلا على الفخار والخزف الواردين من الشرق الإسلامى .

وكان Busbecq سفير الإمبراطورية فى القسطنطينية أول من أحضر إلى الغرب زهور الخزامى (الـكؤوس الزهرية Tulips) ، وكان ذلك حوالى منتصف القرن السادس عشر

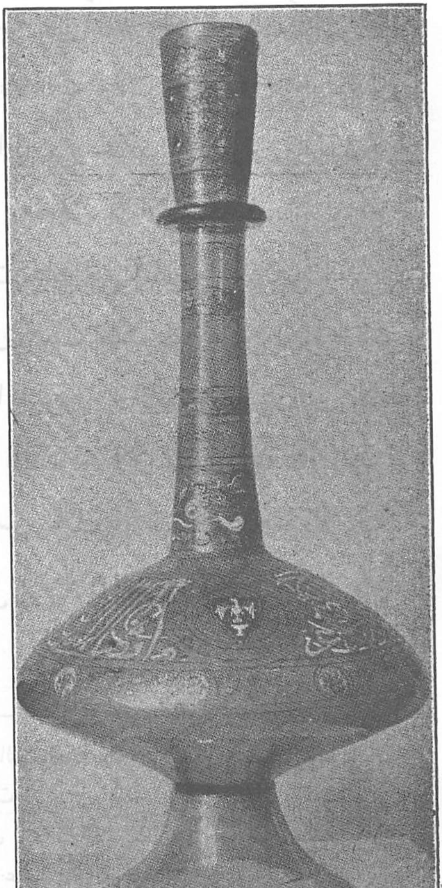
وقد كانت فى سـورية مواد صالحة جدا لصناعة الزجاج استغلت منذ العصور القديمة ، ثم استطاع المسلمون أن يجعلوا لهم طرازاً خاصا بهم فى زخرفة الزجاج ، كما نرى ذلك على التحف العديدة من قوارير وأباريق وكؤوس وغيرها تزينها صور آدمية

وزخارف تقليدية مرسومة بالميناء المختلفة الألوان ومحلاّة بالذهب في أغلب الأحيان ، ولأسباب فنية خاصة يُظن أن أقدم القطع الزجاجية المذكورة عدد من التحف تذكرنا زخرفتها بزخارف أنواع معروفة من الخزف الفارسي والعراقي . وقد تكون هذه القطع من صنع فنانين عراقيين هاجروا إلى سورية إبان الفتح المغولي الأول وأسسوا هنالك مصانع ظلت زاهرة خلال القرن الرابع عشر قبل أن يصيبها الدمار الذي حلّ بها وقت أن أغار تيمور على سورية سنة ١٤٠١

وفي الشكل رقم ٢٦ ترى كأساً منقوشاً عليه زخرفة من صفين أفقيين وبينهما رسم أمير جالس على العرش ، وعلى جانبي العرش تابعان ، وهذا الكأس مثال صادق للطراز الذي كان سائداً في أواخر القرن الثالث عشر ، ذلك الطراز الذي تلمع فيه الميناء الحمراء والبيضاء بما عليها من تذهيب . ولا بد أن تكون هذه الكأس قد أرسلت إلى أوربا بعد الفراغ من صنعها بفترة وجيزة ؛ فقد اتُّخذت كأس عشاء ربّاني بعد أن ركبت على قاعدة واسعة وساقٍ رفيعة من الفضة المموهة بالذهب ، وزانتها زخارف كثيرة بطريقة الحفر على الطراز الذي كان شائعاً في فرنسا في القرن الرابع عشر . وفي هذا دلالة على ما كان لهذه الكأس من عظيم القيمة

اللوحـــة رقم « ٩ »







(شكل ٢٨)

(شكل ٢٧)

(شكل ٢٦) — كأس من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية فى القرن الثالث عشر بالمتحف البريطانى

(شكل ٢٧) — مشكاة من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية فى القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر

(شكل ٢٨) — قنينة من الزجاج المموه بالمينـا . من صناعة سورية فى القرن الرابع عشر بمتحف اللوفر

وتدل الوثائق المعاصرة على أن الزجاج السورى كان عظيم القدر فى أوربا المسيحية فى ذلك الوقت ، ونجد فى قائمة الكنوز التى كانت ملكا لشارل الخامس سنة ١٣٩٧ فقرتين تصفان هذا النوع من الزجاج وصفاً مفصلا : فى الأولى وصف لثلاث آنية من الزجاج الذى نقشت عليه من الظاهر صور على الطريقة الدمشقية ، وفى الأخرى وصف لطست واسع من الزجاج نقش أيضاً على الطريقة نفسها . وفى المتحف البريطانى كأس لا بد أن يكون قد صنع لأحد المسيحيين لأن عليه رسوماً تمثل العذراء والمسيح والقديسين بطرس و بولس وعليه نقش باللغة اللاتينية .

ومنذ القرن الثالث عشر ذاعت فى أوروبا شهرة صانعى الزجاج من البندقية [1] ، وفى القرن الخامس عشر وجه هؤلاء

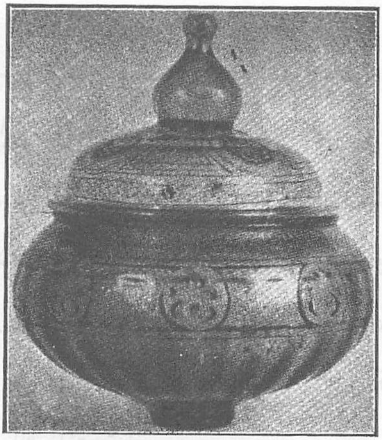
(١) إن فى دار الآثار العربية مشكاة من زجاج مدهون بالمينا ويظهر الفرق بينها وبين المشكاوات الأخرى المحفوظة بالدار وبالمجموعات الأثرية الاسلامية ، وذلك لقلة لمعان المينا فيها ، ولأن روح زخارفها ليست عربية خالصة ، وعلى كل حال فان عليها كتابة نصها (عز لمولانا المقام الشريف السلطان المالك الملك الأشرف أبو النصر قايتباى خلد الله ملكه) ، ولا ريب فى أن طراز هذه المشكاة وزخارفها تدل على أنها لم تصنع فى مصر أوسورية كبقية المشكاوات المموهة بالمينا ، وقد كثر الخلاف فى شأنها . ولا ريب فى أن صناعة الزجاج المموه بالمينا كانت قدتدهورت كثيراً قبل عصر قايتباى حتى أن المشكاوات التى وصلت إلينا من القرن الخامس عشر تعد على أصابع اليد الواحدة . وكان المغفور له يعقوب أرتين باشا يذهب إلى أن مشكاة قايتباى هذه صنعت فى البندقية ويميل كثيرون من علماء الآثار الاسلامية إلى =

الصناع اهتمامهم إلى الأساليب الشرقية ، وأجادوا عملية تمويه الزجاج بالمينا إلى درجة لم يعد بعدها هذا الفن احتكاراً فى أيدى المسلمين . وانتشرت هذه الصناعة من البندقية فى غيرها من المراكز الأوربية . ولم تلبث أن ظهرت فيها أنواع جديدة . على أن قوارير الكحول ذات الميناء الزاهية الألوان ، والتى كانت شائعة فى القرنين السابع عشر والثامن عشر لم تكن إلا صوراً مشوهة للنماذج التى أنتجتها

ولكن التحف التى قلد بها الغربيون فنون الشرق الأدنى ، وإن كانت لا تخلو من متعة طيبة ، إلا أنها لا تضارع النماذج الشرقية التى نقلت عنها جمال شكل ودقة صنع وسلامة زخرفة ، ومن الأمثلة الصادقة للزجاج الذى كان يستعمل على الموائد الإسلامية تحف كالقارورة ذات الرقبة الطويلة التى تراها فى الشكل رقم ٢٨ ، والطاس الدقيق الصنع الذى تراه وغطاءه فى الشكل رقم ٢٩ ، وعلى القارورة زخرفة مموهة بالمينا قوامها جامات وكتابات ونقوش نباتية موضوعة فى أشرطة أفقية ،

= الأخذ بهذا الرأى ؛ وبخاصة لأن هناك نصوصاً تاريخية تشير إلى أن البندقية كانت تصدر إلى الشرق زجاجا مموهاً بالمينا ، ولكن الأستاذ الدكتور كونل مدير المتحف الاسلامى فى برلين يرجح أن مشكاة قايتباى أتى بها من الأندلس وليس من البندقية بدليل زخارفها التى تشبه كثيراً الزخارف المعروفة فى زجاج الأندلس (المعرب)

اللوحة رقم «١٠»



(شكل ٢٩) — إناء من الزجاج المموه بالمينا . من صناعة سورية فى القرن الرابع عشر . بالمتحف البريطاني



(شكل ٣٠) — نسيج من الحرير . بغداد . أواخر القرن العاشر أو أوائل الحادى عشر . بكوليجياتا دى سان ازيدورو فى مدينة ليون

تصوير اركسيف ماس

وعليها كذلك اسم أمير كان يتصل بالكامل سيف الدين شعبان سلطان مصر المملوكى سنة ١٣٤٥ . أما الطاس فعليه رسم مشابه لما على القارورة من رسوم . وهو مموّه بالمينا الخضراء والزرقاء والحمراء والبيضاء ومذهَّب فى بعض نواحيه . وهذه التحفة الجميلة ذات الشكل النادر ليس عليها اسم ما ، ولكن كتب عليها « عزّ لمولانا السلطان ».

ولعل أبدع ما أخرجه صناع الزجاج السوريون مصابيح أو مشكاوات — أو على الأصح أغطية مصابيح كانت توضع بداخلها مسارج زيتية مثبتة بسلوك فى حافة الغطاء — وكانت هذه المصابيح تعلق بثلاث سلاسل أو أكثر من الفضة أو النحاس تتصل بمقابض بارزة مثبتة فى زجاجها ، وقد كانت هذه المصابيح التى أضاءت بنورها كثيراً من المساجد الكبيرة مزخرفة فى أغلب الأحيان بأشرطة تملؤها كتابات أو جامات Medallions وفروع نباتية تقليدية تكسب هذه المشكاوات بهاءً وبهجة ، ولكن بعضها تغطى سطحه بأكمله رسوم زهور ونباتات شبيهة بما يرى فى زخارف الديباج[1] . مثال ذلك :

(١) تمتلك دار الآثار العربية بالقاهرة أنفس مجموعة من المشكاوات المصنوعة من الزجاج المطلى بالمينا ، بل إن الموجود منها فى القاهرة يكاد يربو على الموجود فى متاحف العالم أجمع . وعلماء الفن الاسلامى ليسوا متفقين فى =

المشكاة المرسومة فى الشكل رقم ٣١

وفى الشكل رقم ٢٧ مشكاة أخرى ذات زخرفة من هذا النوع ، ولكن بهذه الزخرفة الأخيرة ترسافيه شارة (رنك) صاحبها الذى وهبها مسجداً من المساجد



(شكل ٣١) — مشكاة مدهونة بالمينا . سورية فى القرن الرابع عشر . دار الآثار العربية بالقاهرة

وكثيراً ما كان نبلاء المسلمين ينقشون على ممتلكاتهم ومقتنياتهم رسوماً كانوا يتخذونها شارات (رنوكا) لهم ، وذلك جرياً على عادة شرقية قديمة . ولقد أثّر استعمالهم لمثل هذه الرسوم فى

= تحديد الاقليم الذى صنعت به هذه المشكاوات فبعضهم يذهب إلى أنها صنعت فى سورية بينما يقول آخرون إنها صنعت فى الديار المصرية لأن زخارفها تشبه زخارف المساجد التى كانت معلقة بها ؛ ولأن سورية كانت فى عصر صناعة هذه المشكاوات جزءاً من قيصرية المماليك وكان فى استطاعتهم تدعيم الصناعة فى مصر توفيراً للنفقات واتقاءاً لخطر الكسر الذى تتعرض له مثل هذه التحف . ويقول الذين ينسبون إلى سورية صناعة الزجاج المموه بالمينا إنه إذا صحت نظريتهم هذه فان غزو المغول تلك البلاد واستيلاء تيمور لنك على دمشق سنة ١٤٠٠ يفسران تدهور هذه الصناعة وموتها بعد أن =

تطور الرنوك عند الغربيين حتى أصبحت فى عهد الحروب الصليبية علما منظما له مصطلحاته الخاصة . ونرى مثلا أن اللون الأزرق يُسمّى فى علم الرنوك azure وهى كلمة مشتقة من الكلمة الفارسية التى تطلق على حجر اللازورد وهو الحجر الأزرق المسمى فى اللاتينية Lapis Lazuli ، وثم حلقات اتصال أخرى بين علم الرنوك عند الغربيين و بينه عند الشرقيين ، ومن هذه الحلقات ذلك الشكل الغريب الذى يمثل نسراً ذا رأسين . وقد ظهر هـذا الشكل لأول وهلة على آثار الحيثيين فى الأزمنة القديمة وأصبح فى أوائل القرن الثانى عشر شارة السلاطين السلاجقة . واتخذه أباطرة الدولة الرومانية المقدسة شعاراً فى القرن الرابع عشر

وكانت رسوم الرنوك عند المسلمين توضع على تروس مستديرة الشكل كالتى نراها مرسومة على المشكاة المبينة فى الشكل رقم ٢٧ أو على تروس مدببة عند قاعدتها كالتى نراها مرسومة على القارورة المبينة فى الشكل رقم ٢٨

وفضلا عن هذه الوحوش أو الطيور الرمزية (كالنسر الذى كان شائعاً إلى حد كبير ، والأسد الذى كان رنك السلطان

= نقل تيمورلنك إلى عاصمته سمرقند عدداً كبيراً من الصناع و بينهم صانعو الزجاج (المعرب)

بيبرس) ، كانت هناك شارات من نوع آخر يتخذها بعض موظفى البلاط بحكم وظائفهم كحامل الكأس ، ورئيس الصوالجة ، وبعض الرؤساء الحربيين وفى الشكل رقم ٣٢ مجموعة من هذه الشارات . أما المعنى الذى تشير إليه الكأس وصوالجة البولو فظاهر ، بينما المعنى الذى تشير إليه الصورة الأخيرة فى هذه المجموعة ظل زمناً طويلا يبعث على الحيرة ، وقد ظُن فى بعض الأوقات أنه الأثر الوحيد الباقى فى الفن الإسلامى من الكتابة الهيروغليفية القديمة ، غير أن العلماء يرون فيه الآن رسماً



(شكل ٣٢) — رنوك اسلامية

تخطيطيا لمقلمة تكشف عن محتوياتها الداخلية على النحو الذى يظهر الرسم الذى رأيناه فى الشكل ٩ . ويوضح الترس المدبب المرسوم على القارورة الطويلة كيف كان الرنك الشخصى — كالنسر ونحوه — مصحوباً بشارة الوظيفة فى بعض الأحيان . وكانت الرنوك الإسلامية تلون بألوان زاهية إذا سمحت بذلك المادة المصنوعة منها لأن ألوان الرنك كانت جزءاً هاما منه

ولننتقل الآن إلى النسج الفاخر فى فارس والشام ومصر

حيث كان هذا الفن قد تطور وتقدَّم تقدماً عظيما قبل أن يفتح العرب تلك البلاد ، وكانت هناك فى الأقاليم البيزنطيـة المجاورة للبلاد المذكورة مراكز هامة للنسج تصنع فيها أقمشة حريرية فاخرة ممتازة وتزينها موضوعات زخرفية جميلة ، وكانت هـــذه الموضوعات الزخرفية تشتمل على كثير من العناصر الساسانية التى اتخذها الصناع المسيحيون حين أخذوا يبارون جيرانهم .

ومع أن النبى كان يحرم الملابس الحريرية تحريماً باتا فان المسلمين لم يكتفوا بتشجيع مصانع الحرير التى كانت قائمة إذ ذاك ؛ بل كانوا ينشئون المصانع الجديدة أنّى ذهبوا . ولقد كان اهتمامهم بالكماليات المحرّمة إهتماما لا استحياء فيه ولا مبالاة بحيث ظفروا فى فترة وجيزة بمركز هام كانوا به زعماء تجارة الحرير فى العالم خلال القرون الوسطى . وآية ذلك الأسماء التى كانت تعرف بها فى القرون الوسطى أنواع كثيرة من المنسوجات ، وهى اصطلاحات تجارية ظلت مستعملة حتى يومنا هذا ، مشيرة إلى الأماكن النائية التى بدأت فيها صناعة أنواع خاصة من الأقمشة ، أو مشيرة إلى الأسواق التى كان يتيسر فيها الحصول عليها . فالأقمشة التى كانت تعرف فى أيام « شوسر » Chaucer باسم « فستيان » Fustian قد اشتق اسمها من كلمة « الفسطاط » Fustat أولى العواصم الإسلامية

فى مصر — وكذلك الأقمشة التى لا نزال نسميها « الدمسكس Damasks » قد اشتق اسمها من « Damascus » (دمشق) وهى ذلك المركز التجارى العظيم الذى كان الغربيون ينسبون إليه أشياء كثيرة لم يكن ينفرد بصناعتها . والحرير الذى نسميه اليوم « مسلين » Muslin هو الذى كان التجار الايطاليون يستوردونه من الموصل Mosul ، ويطلقون عليه اسم « موسولينا Mussolina » . وقدعرب الايطاليون اسم بغداد إلى Baldacco وأطلقوه على المنسوجات الحريرية الفاخرة التى كانوا يستوردونها كما أطلقوه على المظلة الحريرية التى كانت تعلق على المذبح فى كثير من الكنائس وصارت تسمى « بلداكينو Baldacchino

وفى العصور المتأخرة كان يطلق على أقمشة الملابس المستوردة من غرناطة Grenada اسم جرينادين Grenadines ، وعرفت بهذا الاسم فى المتاجر الأوربية حيث كانت السيدات يبتعن كذلك السحل أو (التفتة) Taftah الفارسية ، ويعرفنها بهذا الاسم نفسه وهو Taffeta وكان حى العتابية Atabiyah ببغداد (وهو الحى الذى كانت تقطنه سلالة عتاب حفيد أحد صحابة الرسول) معروفاً بشهرته فى القرن الثانى عشر بنوع من المنسوجات قلده القوم فى أسبانيا ، وصار يعرف فيها باسم الحرير العتابى ، وعرفه الفرنسيون والايطاليون باسم « تابس » Tabis ثم أصبح

معروفا بهذا الاسم التجارى فى أنحاء أوروبا جميعها[1] .

وفى يوم الأحد ١٣ اكتوبر سنة ١٦٦١ م ارتدى المستر پيپس[2] Pepys معطفه المصنوع من هذا الحرير العتابى الأسبانى المحلى بالشرائط الذهبية وهو غافل عن التاريخ القديم لاسم هذا الحرير المشار إليه . وفى سنة ١٧٨٦ حضرت الآنسة بيرنى Miss Burney احتفالا بعيد ميلاد ملكى فى وندسور Windsor مرتدية ثوبا من الحرير العتابى لونه لون اللَّيْلَك ، وهو اللون الذى يطلق عليه فى بلاد الفرس اسم ليلج . وقد انتقل اللفظ إلى بلاد الغرب مع الشجيرة المزهرة التى تعرف بهذا الاسم — ولكن هذا الحرير الجميل الذى كان يرطب و يضغط عند صنعه لتتكون عليه

(١) وفضلا عن ذلك فان هناك نوعاً من الأقمشة القطنية يعرف باسم ديميتى dimiti وتذكر معاجم اللغة الانجليزية أن هذا اللفظ مشتق من اليونانية id بمعنى اثنين و mitos بمعنى خيط وذلك لأن هذا القماش كان فى أول الأمر ينسج من خيطين ، ولكن ليس ببعيد أن الانجليز كانوا يستوردونه من دمياط وأن اسمه مشتق منها كما ذكرت السيدة ديفونشير فى رسالتها التى أشرنا إليها (المعرب)

(٢) هو صامويل پيپس صاحب المذكرات اليومية المشهورة وقد كان رجلا مثقفا وسكرتيراً لادارة البحرية البريطانية ، واختلط بمختلف الطبقات الاجتماعية وكتب مذكراته اليومية عن الحوادث بين سنتى ١٦٦٠ و١٦٦٩ وظلت هذه المذكرات مخطوطة حتى سنة ١٨٢٦ حين نشر اللورد بريبروك جزءاً منها ثم طبعت بعد ذلك مرات عديدة ؛ وهى تعين على تفهّم روح ذلك العصر وحوادثه وأخلاق أهله ولا سيما المؤلف الذى ولد سنة ١٦٣٣ وتوفى سنة ١٧٠٣ (المعرب)

تموجات غـير منتظمة قد بطل استعماله الآن . بيد أننا نرى أثره واضحاً فى اسم القط الذى يشـبه لونه الأسمر والأصفر لون الحرير العتابى فإننا نطلق على هذا القط Tabby Cat أى (قط تابى)(١)

ومع أن فى برلين قطعـة من النسيج الحريرى عليها اسم هارون الرشيد ، فإن الحراير التى تنسب إلى بغداد نادرة جدا ، وهناك قطعة نسيج محفوظة فى بيعة القديس إيزودور Colegiata de San Isidaoro فى ليون بأسبانيا (شـكل ٣٠) عليها كتابة تنص على أنها نسجت فى بغداد .

ومن المحتمل أن يكون صانعها نساجا اسمه (أبو نصر) وهو الاسم الذى تظهر آثاره فى الجزء من القطعة المعـد فى كثير من الأحيان لأن يكتب فيه اسم الصانع(٢) ، ورسوم هـذه القطعة حمراء وصفراء وسوداء و بيضاء ، وهى موضوع زخرفى إسلامى

---

(١) انظر La Strange, Baghdad under the Abbasid Caliphate Oxford 1900

(٢) يرى القارئ فى جزئى الشريطين الظاهرين فى الشكل كتابة تبدأ أو تنتهى عند نقطة تماسهما وتكون مقلوبة فى الجهة اليسرى من الشكل ، ففى الشريط الأعلى « البركة من الله » فى ناحية و « البركة من الله واليمن » فى الناحية الأخرى ، وفى الشريط الأسـفل « مما عمل فى بغداد » من ناحية و « لصاحبه أبو بكر مما عمل فى بغداد » من ناحية أخرى . ومن ثم فان أبا بكر هذا — وليس أبو نصر — إنما هو صاحب القطعة وليس ناسجها كما يظن المؤلف (المعرب)

قديم يرجع إلى أواخر القرن العاشر الميلادى تقريباً ، ويقوم على دوائر كبيرة حولها طيور وحيوانات وزخارف نباتية موروثة عن تقاليد فنية قديمة . ومن العناصر الظاهرة فى هذه الزخارف صورة الفيل ، والمحتمل أن يكون مصدرها بلاد الهند ، ويظهر هذا الحيوان على قطعة من نسيج الحرير الفارسى أقدم بعض الشىء من القطعة السابقة . وقد اكتشفت هذه القطعة الجديدة منذ بضع سنوات فى كنيسة إحدى القرى التى تقع على مقربة من مدينة كاليه ، وهى الآن كنز من كنوز متحف اللوفر[١] ، وترى كذلك صورة الفيل على كثير من قطع النسيج البيزنطية التى كان الصناع البيزنطيون يقلدون فيها المنسوجات الفارسية[٢] ،

---

(١) على هذه التحفة كتابة نصها : « عز وإقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقا[ءه] » ولعله القائد الذى عاش فى بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر ، وقد حبسه وقتله هذا الأمير فى سنة ٣٤٩ هجرية (٩٦٠ ميلادية) كما جاء فى ابن مسكويه (طبعه كيتانى ج ٦ ص ٢٣٤) ، وابن الأثير (ج ٨ ص ٣٩٦) (المعرب)

(٢) وتظهر صورة الفيل فى سجادة مرسومة فى صورة من مقامات الحريرى يرجع عهدها إلى القرن الرابع عشر ، وقد نقلها الأستاذ أرنولد فى اللوحة رقم ١٢ من كتابه عن التصوير فى الاسلام

كما تظهر أيضاً على صحن من الخزف ذى البريق المعدنى صنع (بمصر) فى العصر الفاطمى وعليه توقيع صانعه (على) وكذلك على سلطانية من الخزف الأزرق الذى صنع بمدينة سلطان آباد فى ايران وهذان القطعتان من مجموعة حضرة صاحب السعادة الدكتور على باشا إبراهيم . ونراها أيضاً على بعض تحف محفوظة بدار الآثار العربية (المعرب)

والنسيج الحريرى الفاخر المحفوظ فى قبر شرلمان بمدينة إكس لا شابل من أهم هذه القطع التى نحن بصددها

ولقد زاد طلب المنسوجات الحريرية الفاخرة ازدياداً سريعاً فى أوروبا تبعاً لنمو التجارة مع الشرق. وطغت الأقمشة الإسلامية النفيسة بكميات وافرة على أوروبا حتى فطن الغربيون من أصحاب رؤوس الأموال إلى أن هذه الصناعة الرائجة مصدر كبير من مصادر الثراء، فأقاموا مصانع نسج فى مراكز مختلفة، وبدأوا جديا فى منافسة المصانع الشرقية والأسبانية.

وكانت جزيرة صقلية الإقليم الذى استمد منه أوائل الصناع الإيطاليين خبرتهم الفنية، والموضوعات الزخرفية التى استعملوها؛ ولا غرو فإن الغزاة المسلمين كانوا قد أنشأوا فى القصر الملكى بمدينة بالرمو داراً شهيرة للنسج ظلت على ازدهارها بعد أن عادت الجزيرة إلى الحكم المسيحي فى عهد النرمنديين، وقد زادت المدرسة الصقلية تقدما فى النسج فى عهد الاحتلال النرمندى بفضل اتصالها بالأساليب البيزنطية على يد عدد من النساجين اليونانيين الذين أسروا فى غارة بحرية فى بحر الأرخبيل سنة ١١٤٧ وألحقوا بمصانع النسج فى القصر الملكى. وفى أوائل القرن الثالث عشر كان نسج الحرير قد أصبح أهم الصناعات فى كثير من المدن الإيطالية الغنية، حيث ظهرت منسوجات قلدت

المنسوجات الصقلية تقليداً يصعب معه التفرقة بين النوعين ، وكانت تصدر بوفرة من تلك المدن الايطالية الى البلدان الأخرى

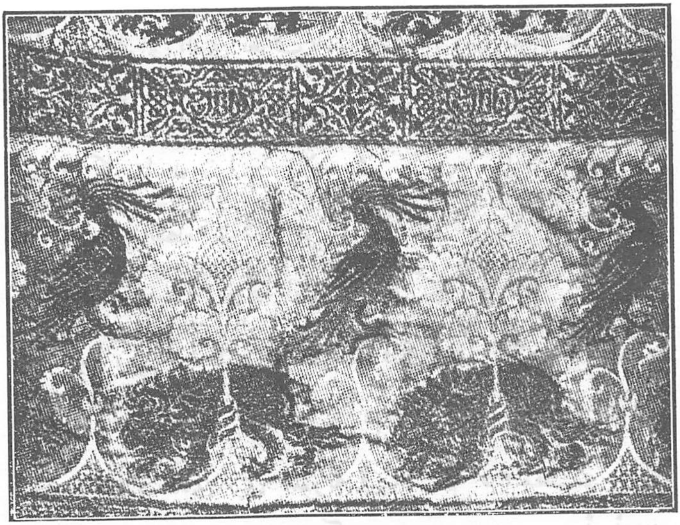
وفى القرن الرابع عشر ظهر فى المنسوجات الحريرية الإيطالية أثر عوامل جديدة كانت فى ذلك الوقت تؤثر فى الفن الإسلامى ؛ ففى قطعة الديباج الموشاة بالذهب فى الشكل رقم ٣٣ لا نرى الاسد والمراوح النخيلية Palmettes والفروع النباتية والكتابات العربية وغير ذلك من تلك العناصر الشرقية الأخرى التى كانت ذائعة فى المنسوجات الإيطالية فى ذلك العصر ، نقول لا نرى هذه العناصر فحسب بل نرى أيضاً رسوم طيور صينية الطراز . وظهور هذه الرسوم الصينية فى أوروبا يعزى بنوع خاص إلى طوارئ هامة أحدثت تغيرات عظيمة فى الشرق الأقصى

ففى سنة ١٢٠٨ غزا بلاد الصين قوم المغول الرحل بقيادة قبلاى خان (أخى هولاكو الذى قضى بعد ذلك على الدولة العباسية سنة ١٢٥٨) ، وأسس هؤلاء المغول فى بلاد الصين أسرة يوان Yuan التى ظلت تحكم البلاد حتى سنة ١٣٦٧ ، وكانت نتيجة هذه الفتوحات أن أصبحت مساحة كبيرة من آسيا تمتد من بلاد الفرس إلى المحيط الهادى خاضعة مدة قرن من الزمان لحكم جملة أعضاء من بيت مغولى واحد ، وقد أدت

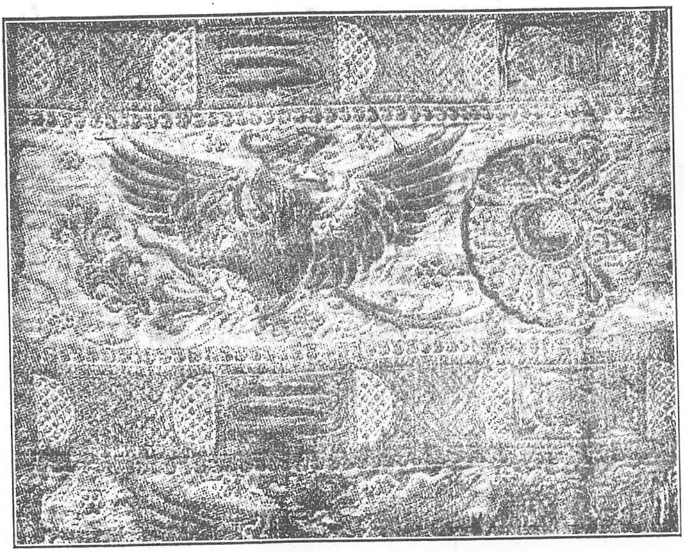
هذه الظروف إلى تبادل عظيم في أساليب الفن بين شرقي آسيا وغربيها ، ونمت في بلاد الصين جالية إسلامية كبيرة تألفت من جاليات صغيرة كانت قد استقرت هناك في عهد أسرة طانج Tang ، واتخذت العربية لغة لها ، شأنها في ذلك شأن الشعوب التي انتشر فيها الإسلام . وكان بين أفراد هذه الجالية كثير من الصناع منهم نساجو الحرير الذين أنتجوا في مراكز صناعية غير معروفة منسوجات كانت مع ذلك ذائعة الشهرة وعظيمة المكانة في أنحاء العالم الإسلامي كله ، وذلك بفضل المهارة الوراثية التي كانت للنساجين في بلاد الصين وهي مهد الحرير منذ القِدَم . وقد أعجب المسلمون في الشرق الأدنى بهذه المنسوجات الحريرية الفاخرة إعجاباً جعل لها أكبر الأثر في تطور صناعة النسج وتقدمها في العالم الإسلامي . وأثرت منسوجات الصين في المنسوجات الأوربية عن طريق الشرق الأدنى ، وقد وصلت إلينا بعض أمثلة بديعة لصناعة النسج الصينية في العصور الوسطى ، ولعل أفخرها قطعة محفوظة في دانزج Danzig لابد أن تكون قد صنعت لأحد السلاطين المماليك وهو الناصر محمد بن قلاوون الذي يرى اسمه منسوجاً عليها

وفي الشكل رقم ٣٤ صورة قطعة من الديباج الموشى بالذهب ترجع إلى أصل صيني ، وعليها زخارف تقوم على أشكال من

اللوحـــة رقم « ١١ »



(شكل ٣٣) — نسيج من الحرير . إيطالى فى القرن الرابع عشر
بمتحف ڤكتوريا وألبرت



(شكل ٣٤) — نسيج من الحرير . صينى فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر
بمتحف ڤكتوريا وألبرت

الحيوان الخرافى الذى يعرف باسم العنقاء ، ومن المراوح النخيلية (إلپالمت) ومن الكتابات العربية ، مرسومة كلها فى أشرطة يفصل كل واحد منها عن الآخر شريط من زخارف هندسية ، وتعتبر هذه القطعة نموذجاً من نوع يحتمل أن يكون هو الأصل الذى اشتقت منه زخرفة الطيور فى الشكل رقم ٣٣

ولم يكن استخدام الحرائر الشرقية فى عمل الملابس الكنسية مقصوراً على العصور الوسطى بل نجده أيضاً فى عصور متأخرة . فخمار الصلاة الذى ترى صورته فى الشكل ٣٥ مصنوع من نسيج فارسى يرجع عهده إلى آخر القرن السادس عشر أو أوائل القرن السابع عشر . وعلى هذا النسيج زخارف تجعله غير لائق لأن يتخذ منه لباس يرتديه القسيس فى أثناء القداس ، أو لأن يُسمح بوجوده فى مسجد من المساجد . والعناصر الأساسية لهذا النسيج صفوف من الفتيان يرتدون ثياب البلاط وفى أيديهم كئوس وزجاجات خمر ويقفون بين فروع طويلة دقيقة متصلة بعضها ببعض تحمل أوراقاً وزهوراً من النوع الذى كان صناع الفخار الأتراك فى ذلك الوقت يقلدونه أدق تقليد ، وفى المسافات المحصورة بين رسوم هؤلاء الشبان ترى طيوراً مرسومة على نحو يظهر أنه متأثر بالأساليب الصينية . وعلى كل حال فإن هذا الرسم فى مجموعه واحد من

رسوم أنيقة بهيجة كانت ذائعة فى مثل هذا الديباج إبان العصر الصفوى . وفى القطع التى كانت أكثر أناقة وأعظم أبهة ، زاد الميل إلى المسحة التصويرية حتى لقد كانت تمثل عدة مواقف من قصص غرامية كمقابلة خسرو وشيرين ، وقصة ليلى والمجنون ، كما كانت تزينها أحياناً مناظر طبيعية غاية فى الإبداع والدقة تظهر فيها الأعشاب والشجيرات المذهبة ، وتتخللها أنواع الحيوانات المستأنسة منها والمتوحشة مرسومة بطريقة تبعث فيها الحياة وتكسب القطعة بهاءً وسحراً عظيمين

وثم رسوم على قطع حريرية كانت تحلى بها حافات (كنارات) الملابس الكنسية ، ومجموعة هذه الرسوم من زخارف كانت ترى على المنسوجات فى عصر كان فيه النساجون الأتراك والإيطاليون تجتهد كل جماعة منهم ، وتصيب كثيراً من النجاح فى تقليد ما تنتجه الجماعة الأخرى من المنسوجات ؛ بحيث كان من الصعب على الخبراء أحياناً أن يميزوا فى بعض هذه المنسوجات بين ما هو من صناعة أوروبية وما هو من صناعة شرقية

وعلى الرغم من أن خمار الصلاة الذى مر ذكره حديث العهد وأوروبى الشكل ، فإن زخارفه تركية من طراز نشأ فى آسيا الصغرى فى القرن الخامس عشر . وتتألف هذه الزخارف التركية فى أبسط حالاتها من أشرطة طولية فيها رسوم

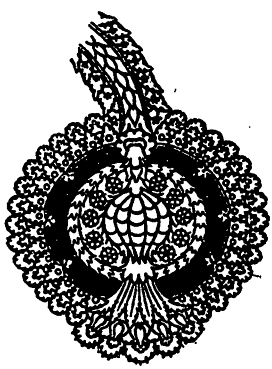
اللوحة رقم « ١٢ »



(شكل ٣٥) — خمار Chasuble من الديباج الفارسى .
القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس
لعل الشريط من الدمقس التركى

أو لا رسوم فيها ، وتجرى فى منحنيات متضادة ، فتتقابل فى بعض الأحيان . وأما أرضية الزخرفة فتملأ برسوم على شكل شبكة ، وفى بعض القطع زخارف تقليدية معقدة إلى حدما ، ومرسومة فى عيون الشبكة ، كما يظهر ذلك فى أهداب (كنارات) الملابس الكنسية . على حين نرى فى قطع أخرى عناصر زخرفية مشابهة تبدأ من المواضع التى تلتقى فيها الأشرطة

ومثال ذلك ما نراه فى قطعة الديباج الفاخرة التى يوجد رسمها فى الشكل رقم ٣٧ ، وفيها زخرفة منسوجة بالذهب وأرضيتها حمراء قرمزية ، وحدودها زرقاء اللون ، وفى أرضيتها الحمراء بعض بقع زرقاء . وفى الفراغ المحصور بين الزخارف الرئيسية نرى رسم شبكة من الزخارف الثانوية تخرج منها زهور الورد والزنبق والقرنفل والنرجس



(شكل ٣٦) — منظر تفصيلى من نسيج حريرى . إيطاليا فى القرن السادس عشر . بالمتحف الأهلى فى فلورنسة

وعن براعم الزهور التى تؤلف العنصر الرئيسى لهذه الزخرفة أخذ الإيطاليون عناصر الزهور المرسومة فى الشكل رقم ٣٦ كما أخذوا العناصر التى تشبهها كل الشبه ، والمستعملة فى قطعة القطيفة التى يرجع عهدها إلى

آخر القرن الخامس عشر والمرسومة فى الشكل رقم ٣٨

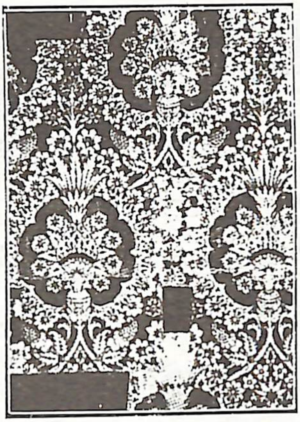
وفى القرن السادس عشر ابتدع النساجون الأوربيون والأتراك — الذين كانوا يتناوبون قصب السبق — ضروباً معقدة كثيرة لموضوع الشبكة والبرعوم وزخرفوا القطيفة الفاخرة — التى كانت محبوبة جدا فى هذا العصر — بالطراز الزخرفى الخاص الذى أصبح منذ ذلك الوقت مقروناً بها

وقد رسم وليم موريس[١] زخرفة من هذا النوع للقطيفة المقصبة الفاخرة ذات الألوان الأخضر والبرتقالى والأبيض والذهبى . (انظر الشكل رقم ٣٩) . وكان ذلك منه محاولة فريدة لإحياء تلك المنسوجات الغالية

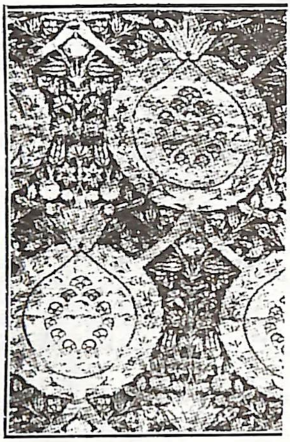
أما السجاد الذى يعتبر الآن شيئاً لا غنى عنه ، فقد جاء إلى أوربا من الشرق ، وكان من الكماليات التى لا يصل إليها غير الموسرين من الهواة الذين كانوا فى بادئ الأمر يعتبرونه كنزاً يحتفظ به أكثر من اعتبارهم إياه شيئاً ينتفع به . والسجاد

(١) وُلد وليم موريس William Morris عام ١٨٣٤ بجوار لندن ودرس فى جامعة اكسفورد وأصبح كاتبا وأديبا فضلاً عن استعداده الفنى الكبير الذى جعله يتخذ الفنون الزخرفية حرفة له مدة سنين عديدة عكف بعدها على التأليف والترجمة غير تارك للفن إلا أوقات الفراغ ، فكتب قصائد قصصية عن الحياة عند الأغريق وفى العصور الوسطى ، ونقل إلى الانجليزية « الأوديسيا » و « الأنياد » وبعض قصص الامم الشمالية وتوفى سنة ١٨٩٦ (المعرب)

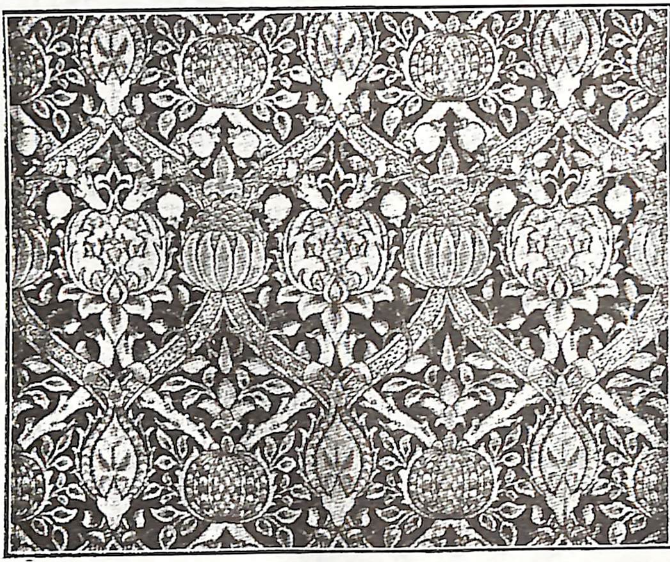
اللوحـــة رقم « ١٣ »



(شكل ٣٨) — مخمل من الحـــرير . إيطالى من القرن السادس عشر . بمتحف ڤكتوريا وألبرت .



(شكل ٣٧) — نسيج من الحرير . آسيا الصغرى فى القرن السادس عشر . بمتحف الفنون الزخرفية فى باريس



(شكل ٣٩) — مخمل من الحرير . من نسج وليم موريس سنة ١٨٨٤ بمتحف ڤكتوريا وألبرت

قديم جدا فى الشرق سواء منه الناعم الملمس الذى يشبه نسيج « التابسترى » Tapestry أو النوع ذى الخيوط الرخوة المعقودة فى النسيج ، والتى ينتج عنها سطح له وبر يشبه القطيفة . وقديماً كان السجاد يتخذ فى الشرق حصيراً للنوم أو غطاء للجدران أو فرشاً للأرض . وتدل رسوم السجاد الشرقى فى الصور الإيطالية . على أنه كان معروفاً فى أوربا منذ القرن الرابع عشر على أقل تقدير[١] . وفى القرن السادس عشر أصبح السجاد سلعة عادية فى الأسواق . وتدل الوثائق التاريخية على أن الكردينال ولزى[٢] Cardinal Wolsey تمكن فى سنة ١٥٢١ بمساعدة سفير البندقية من الحصول على ستين سجادة شرقية وضعها بقصره فى هامبتون كورت Hampton Court . ولعل هذه السجاجيد كانت تشبه النماذج التى نراها فى صور

(١) توجد صورة السجاجيد الشرقية — ولا سيا المصنوع منها فى أوشاق بآسيا الصغرى — داخلة فى زخارف لوحات عدد من المصورين الايطاليين والهولنديين ، وقد صار نوع من سجاجيد أوشاق معروفاً باسم سجاجيد هولباين Holbein لأنه يظهر فى إحدى لوحات هذا المصور الألمانى (المعرب)

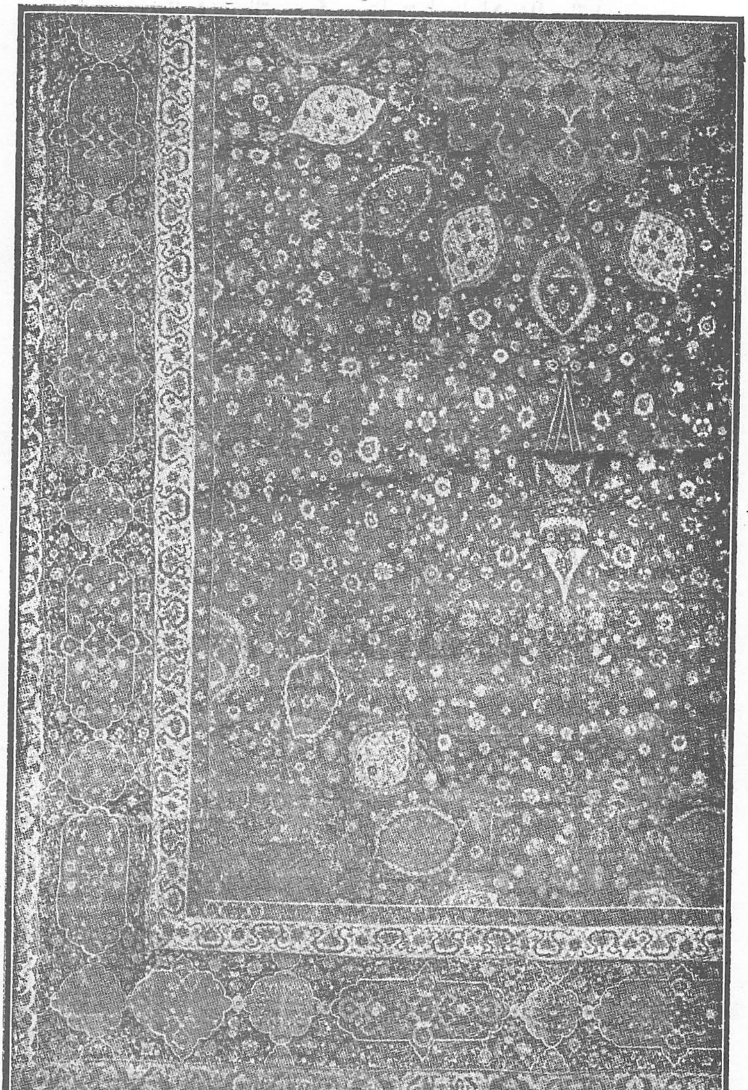
(٢) هو توماس ولزى ولد فى أبسويتش بانجلترا سنة ١٤٧١ وانتظم فى سلك الكنيسة ثم اتصل بالملك هنرى السابع الذى عينه أسقفا فى لنكولن ، وظل ولزى يتقلب فى المناصب الكنسية العالية حتى بلغ الذورة فى عصر هنرى الثامن ، ولكن هنرى كان مزواجا ونقم على ولزى عندما رفض الموافقة على زواجه من آن بولين فجرده من وظيفته وصادر أملاكه (المعرب)

هولباين Holbein والتى يمكن مقارنتها بما لا يزال باقياً من السجاجيد التى كانت تصنع بآسيا الصغرى فى ذلك الوقت . وفى بصر بوتون Boughton House بنورثمبتونشير Northampton-shire ثلاث سجاجيد صنعت خصيصاً للسير إدوارد منتاجو Sir Edward Montagu ومنسوج فى حافتها شاراته (رنكه) وتاريخ سنة ١٥٨٤ ، وهذه السجاجيد الثلاثة من نوع كان يعرف حينئذ كما يعرف الآن باسم السجاجيد التركية ، وهى محلاة بأشكال زخرفية زرقاء اللون على أرضية حمراء ، وثم بعض تفاصيل صفراء اللون ، تزيد الزخرف حياة ورونقاً

وفى القرن السادس عشر وصل الصناع من الفرس بصناعة نسج السجاد إلى درجة من التقدم لم يصل إليها أحد قبلهم ولا بعدهم ، فاستطاعوا بمهارة نادرة إنتاج أنواع لا نظير لها فى الجمال . وفى متحف فكتوريا وألبرت Victoria and Albert الآن واحدة من تلك التحف الفنية النادرة المثال أصلها من مدينة أردبيل حيث ظلت قروناً فى مسجد الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية

وفى الشكل رقم ٤٠ صورة جزء من هذه السجادة الكبيرة وهى ذات صناعة فنية بديعة إذ أنها تشتمل على أكثر من ثلاثين ألف ألف عقدة دقيقة بنسبة ٣٨٠ عقدة فى البوصة

اللوحـــة رقم « ١٤ »



(شكل ٤٠) — سجادة ذات وبر من جامع أردبيل . فارسية . مؤرخة سنة ١٥٤٠
بمتحف فكتوريا وألبرت

المربعة الواحدة . وفى وسط السجادة المذكورة جامة كبيرة محيطها مضرس كأسنان المنشار وحولها جامات أخرى صغيرة بيضاوية الشكل مدببة الطرفين ، وكل ذلك تزينه زهور وزخارف نباتية بألوان براقة . وفى كل ركن من أركان أرضية السجادة المستطيلة ترى رسماً يتكون من ربع الموضوع الزخرفى الذى يتوسط السجادة ، والذى يتكون كما ذكرنا من جامة كبرى حولها جامات صغيرة . وأرضية السجادة شديدة الزرقة تغطيها زهور يانعة تنبت من جذوع ملتوية . وبين هذه الزهور ثريتان مرسومتان كأنهما معلقتان فى الهواء ، وقد ألّفتا بذلك مراكز ثانوية فى الزخرفة . وأما كنار السجادة أو (حافتها) فمحدود بخطوط هامشية مستقيمة ، ومملوء بدوائر ومستطيلات ذات فصوص ومزدحم برسوم الزهور والزخارف النباتية . وعلى أرضيته الزرقاء رسوم زهور وزخارف نباتية أيضاً — وترى فى طرف من أطراف السجادة مستطيلا فيه بيتا شعر للشاعر الفارسى حافظ الشيرازى [1] . وقد كتب فى أسفله العبارة الآتية :

« عمل بيد بنده دركاه مقصود كاشانى سنة ٩٤٦ »

---

(١) « جزآستان توام درجهان پناهى نيست
سرمرا بجزاين در حواله كاهى نيست »

ومعناه : « لا ملجأ لى فى الدنيا إلا عتبتك ولا حمى لرأسى إلا هذا الباب »
(المعرب)

وعلى الرغم من أن هناك سجاجيد أقدم من هذه السجادة فإنها بقيت زماناً طويلا ، وهى أقدم ما كان معروفاً من السجاجيد المؤرخة . على أن هناك فى الوقت الحاضر سجادة أخرى تفوقها فى القدم ، وتلك هى السجادة الفارسية البديعة المحفوظة فى متحف پولدى پدزولى Poldi Pezzoli فى ميلان ؛ وعليها ما يفيد أنها من صنع غياث الدين جامى فى سنة ١٥٢١ (١)

وقد تعلم الصناع الأوربيون من المسلمين نسج السجاد ذى الوبر ، وكانوا يتبعون فى أول الأمر الطريقة الشرقيـة اليدوية التى تظهر فيها خفة اليد وسرعة الحركة

ولـكنهم استخدموا فى الأزمنة المتأخرة طرقاً ميكانيكية بحتة . ونحن نرى على السجاد المصنوع بالآلات والذى ذاع استعماله الآن كثيراً من الرسوم المأخوذة عن الأصول الإسلامية ، ولـكنها رسوم اقتضاها الذوق السائد ، وليست بقايا من الأساليب القديمة على أن هذه السجاجيد الأثرية العتيقة خالدة الذكر ، غالية

(١) على هذه السجادة بيت شعر فارسى هذا نصه :
شد أز سعى غياث الدين جامى   بدين خوبى تمام أين كارنامى
سنة ٩٢٩ ، ومعناه أن هذه التحفة الجميـلة تم صنعها فى سنة ٩٢٩ على يد غياث الدين جامى

ولـكن المستشرقين وعلماء الآثار ليسوا متفقين فى قراءة التاريخ ، فان كثيرين منهم يقرأون ٩٤٩ بدل ٩٢٩ ولـكننا نرجح رأى الذين يقرأون ٩٢٩   (المعرب)

لقيمة ، عظيمة المقدار ، وذلك بنسيجها الذى يشبه القطيفة أكثر منها بما نراه عليها من رسوم وزخارف

وإذا تركنا زخرفة السطوح المستوية إلى الزخارف البارزة رأينا أن الحفارين والمثالين المسلمين كانوا يتبعون نفس الأساليب الزخرفية التى كانت تسود صناعاتهم الفنية الأخرى . على أننا نلاحظ أن الحفر وصناعة التماثيل فى الإسلام خاليين من تنوع الطراز والأساليب الذى يسود الزخارف البارزة الأوربية ، وهى الزخارف التى اكتسبت من تقاليد الحفر والتصوير ما لم يكن معروفاً عند المسلمين . فنحن لا نكاد نرى فى صناعة الحفر الإسلامى إلا تكراراً لموضوعات زخرفية تشابه أو تكون هى بعينها الموضوعات الزخرفية التى نراها مستعملة فى صناعة النسج وفى تكفيت المعادن وفى التصوير . وقد اتخذت هذه الرسوم كموضوعات زخرفية بطرق غريبة عما ألف الأوربيون .



(شكل ٤١) — حشوة من الخشب المحفور . مصر فى القرن العاشر أو الحادى عشر . دار الآثار العربية بالقاهرة

فالرسم الذى كان يستخدم لتزيين فاتحة مخطوط مذهب أو يستخدم كموضوع زخرفى لقطعة من الديباج كان المسلمون

لا يجدون حرجاً فى حفره فى الحجر على سطح قبة أو على جدران جامع . والحوض الرخامى المبين فى الشكل رقم ٤٢ والذى يرجع تاريخه إلى سنة ٦٧٦ هـ (١٢٧٧ — ١٢٧٨ م) وعليه كتابة باسم محمد الثانى سلطان حماة ، وعم المؤرخ أبى الفـدا ، هذا الحوض يظهر فيه كيف اتخذ الحفار لنفسه موضوعاً زخرفيا كان ذائعاً فى جملة صناعات إسلامية أخرى . وهذا الموضوع الزخرفى مكون فى جوهره من تكرار رسم بعينه . ويمكن أن يمتد هذا الرسم فى الجانبين إلى حد لا نهـاية له ، وتتكوّن الزخرفة حافة أو إفريزاً ، وقد يمتد فى الجانبين و إلى أعلى وأسفل لتتكون من ذلك زخرفة عامة

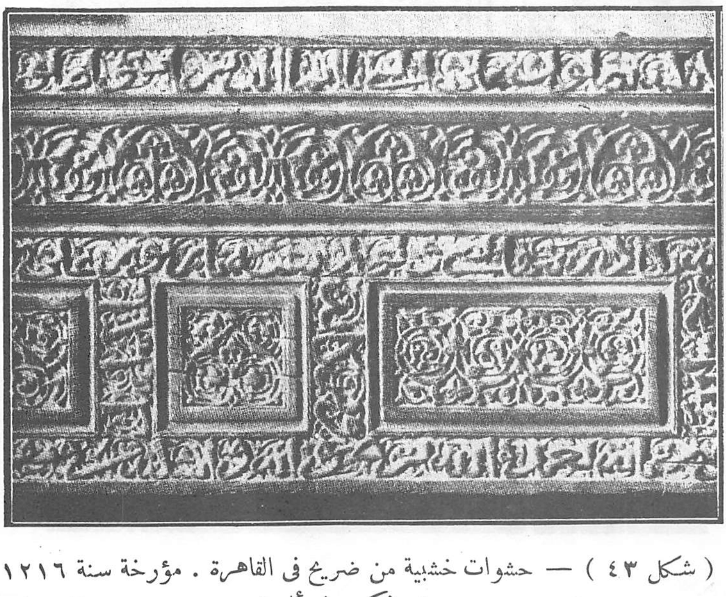
وثم رسـوم تشبه رسوم ذلك الحوض الرخامى محفورة فى حشوات تابوت لشيخ توفى فى سـنة ٦١٣ هـ (١٢١٦ م) ومحفورة أيضاً فى الإفريز الذى يجرى فوق هذا التابوت كما هو مبين فى الشـكل رقم ٤٣ . وهـذا التابوت الثمين محفوظ فى دار الآثار العربية إلا جانباً منه فى متحف سوث كنسنجتن South-Kensington.

وكانت صناعة الحفر فى العصر الفاطمى تمتاز بعمق الرسوم حتى ليخيل للرائى أنها نافذة كما هو مبين فى شـكل رقم ٤١ الذى يمثل حشوة محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة . والزخارف المحفورة

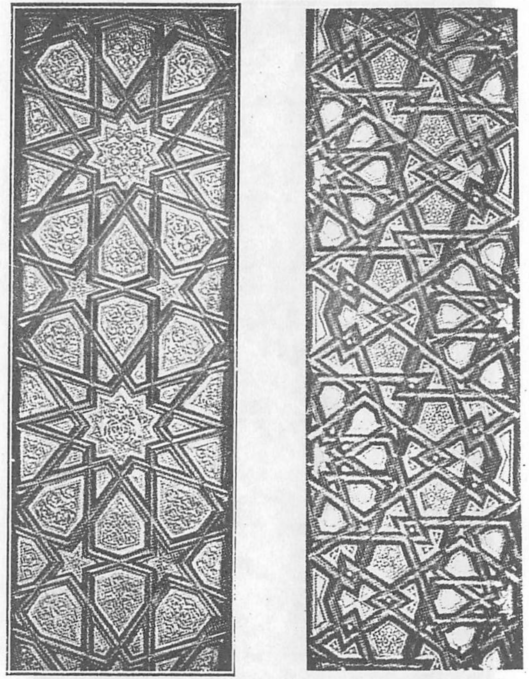
اللوحـــة رقم « ١٥ »



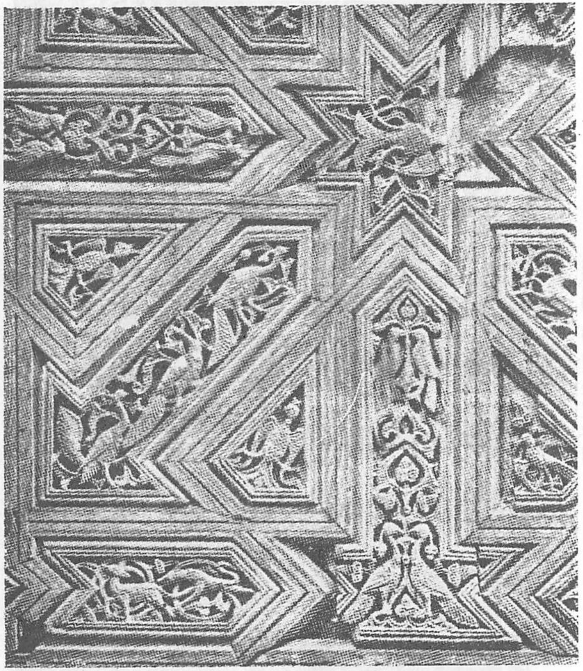
(شكل ٤٢) — حوض من الرخام . سورى . مؤرخ ١٢٧٧ — ٨
بمتحف ڤيكتوريا وألبرت



(شكل ٤٣) — حشوات خشبية من ضريح فى القاهرة . مؤرخة سنة ١٢١٦
بمتحف ڤكتوريا وألبرت



(شكل ٤٥ و ٤٦) — مصراعا باب فيهما حشوات من العاج المحفور والمكفت . القاهرة فى القرن الخامس عشر . متحف ڤكتوريا وألبرت



(شكل ٤٤) — سقف من الخشب المحفور . القرن الحادى عشر . بالمتحف الأهلى فى پالرمو

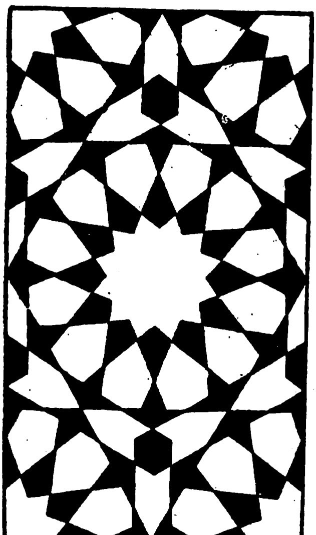
فى السقف الخشبى الذى يرى فى الشكل رقم ٤٤ فاطمية الطراز على رغم أنها من صناعة صقلية (١) . وفضلا عما تحدثه الحشوات المحفورة حفراً عميقاً من بديع الأثر فى هذا السقف ، فإن بين زخارفه النباتية حيوانات ونباتات عديدة . وذلك كله من ميزات التحف الفاطمية التى كانت تصنع للبلاط وللأغراض الدنيوية حيث كانت الرسوم الآدمية شائعة الاستعمال .

وفى هذا السقف تظهر أساليب النجارين المسلمين فى صناعة الخشب ، وهى الأساليب التى دفعتهم إلى اتخاذها اعتبارات عملية وزخرفية فى نفس الوقت . ذلك لأن ندرة الخشب الملائم الممتاز والأحوال الجوية التى جعلت الخشب عرضة للتقلص والالتواء ، كل هذا أدى بالنجارين إلى تصغير الحشوات الخشبية إلى أكبر حد ممكن ، ونتجت عن ذلك بالطبع زيادة متناسبة فى إطارات الحشوات .

وقد وصل النجارون المسلمون شيئاً فشيئاً إلى طريقة غاية فى الدقة والجمال لتجميع الحشوات الخشبية الصغيرة راغبين بذلك فى متانة الصنع وتنوع الرسوم ، فاستطاعوا بتعشيق هذه الحشوات تأليف أشكال كان المسلمون مولعين بها كل الولوع

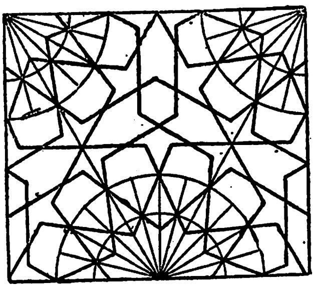
(١) هذا السقف أصله من الكابلا پلاتينا ، ولسنا نوافق المؤلف فى القول بأن زخارفه فاطمية الطراز ، فان الحيوانات المحفورة على الحشوات الفاطمية ليست فى دقة هذا السقف ولا فى جماله (المعرب)

ولعل هذه الرسوم المكونة من الحشوات الكثيرة الأضلاع المعشقة حول أشكال نجمية ، هى أكثر ما ظهر عليه الطابع الإسلامى أو أكثر ما قدمه الإسلام لفن الزخرفة . وقد استخدم الصناع هذه الرسوم فى الفنون المختلفة على أنها أحسن ما تكون ممثلة فى الخشب الذى لعب دوراً كبيراً فى تطور هذا النوع من الزخارف . وقد اشتغل فنانون مهرة بعمل هذه الرسوم فى جميع أنحاء العالم الإسلامى . وإن صح أن هذه الرسوم أصبحت فى العصور المتأخرة كثيرة التعقد ودب فيها الفساد فصارت عرضاً هندسيا جافا ، نقول إن صح ذلك فإن أشكالها البسيطة كانت أبداً وسائل فعالة لإظهار الألوان الفنية التى برعت فيها العبقرية الإسلامية إلى حد بعيد


(شكل ٤٧) — رسم هندسى إسلامى

وفى الشكل رقم ٤٧ زخرفة من هذا النوع . وهى ترتيب بديع لنجوم اثنى عشرية رسمت داخل أشكال مسدسة الأضلاع . وقوام هذه الزخرفة الرسم المبين فى شكل ٤٨ الذى رسمه « ميرزا أكبر » مهندس شاه الفرس فى

أوائل القرن التاسع عشر . وقد حفظت كثير من رسومه فى متحف فكتوريا وألبرت . ونحن نرى فى الرسم الأصلى أن الدوائر والخطوط التى استعان بها الرسام على تكوين الشكل النهائى مخطوطة بآلة مدببة على الورق ، بينما الشكل النهائى نفسه قد رسم بالمواد على هذه القاعدة . ولعل الطريقة التى استخدمت هنا هى الطريقة التقليدية التى كان يستعملها الصناع الشرقيون فى مصانعهم ، وهى على كل حال تنفعنا فى الوقوف على الأسلوب الذى كان الرسامون الشرقيون يتبعونه فى إتمام عمل يمكن القيام به على أساليب متنوعة ويشهد بذلك الكثير مما كتب عن هذه الرسوم (١)



(شكل ٤٨) — الأساس الهندسى للرسم المصور فى شكل ٤٧ . من رسم لميرزا أكبر . إيران فى أوائل القرن التاسع عشر

وفى مصراعى البـــاب المصريين اللذين يرجع عهدهما إلى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، والمرسومين فى الشكلين

(١) قد حلل الأستاذ ج . برجوا G. Bourgoin نحو مائتى رسم من هـذه الرسوم الغريبة فى كتابه « Le Trait des Entrelacs (Paris 1819) . كما أن الأستاذ ا . ه . هانكن E. H. Hankin قد شرح بمهارة غير عادية بعض أمثلة كثيرة التعقيد من هذه الرسوم فى كتابه The Drawing of geometric Patterns in Saracenic art, (Calcutta, 1925)

٤٥ و ٤٦ نرى الحشوات صغيرة جدا بحيث أمكن أن يستبدل العاج بالخشب فى صناعتها ، فأصبح المصراعان آيتين فى الإبداع والفن الزخرفى ، وفى أحد هذين المصراعين حفرت على الحشوات زخارف نباتيـة بارزة بروزاً دقيقاً ومدبباً ، وفى الآخر كفتت الحشوات برسوم هنـدسية خاصة . ومن المحتمل أن تكون هاتان التحفتان أثراً من آثار مِنْبَرَيْنِ يشبهان فى الرسوم والزخارف منبراً محفوظاً فى متحف ڤـكتوريا وألبرت وكان السلطان قايتباى (١٤٦٨ — ١٤٩٥) قد شيده بمسجد بالقاهرة ، ثم هدم المسجد فى القرن التاسع عشر ليفسح الطريق لشق شارع جديد بالمدينة

وقد أنتج المسلمون تحفاً بديعـة كثيرة ، صنعوها كلها أو بعضها من العاج ، الذى كانوا يزينونه بزخارف محفورة أو مكفتة أو منقوشة ؛ ففى القرن العاشر كانت تشتغل فى قرطبة مدرسة من حفارى العاج على طراز واضح متقن يدل على أن عهداً غير قصير من التجربة كان قد مهد له . ومن الأمثلة التى وصلت إلينا من هذه الصناعة التى نحن بصـددها العلبة الأسطوانية المرسومة فى شكل ٤٩ . وأصلها من كاتدرائيـة زامورا Zamora وهى محفوظة الآن فى متحف الآثار بمدريد . وحول غطائها المقبب كتابة تفيد أن العلبـة صنعت للخليفة الحكم الثانى فى سنه

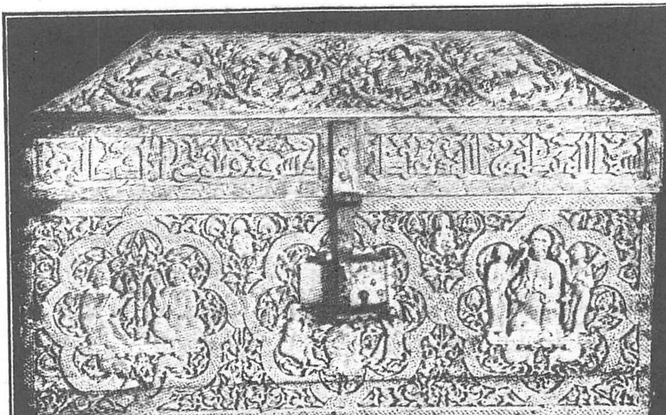
اللوحـــة رقم « ١٧ »



(شكل ٤٩) — علبة من العاج المحفور . قرطبة . سنة ٩٦٤ . بالميوزيو اركيولوجيكيو فى مدريد



(شكل ٥١) — علبة من العاج المخرم . القاهرة . القرن الرابع عشر بالمتحف البريطاني



(شكل ٥٠) — علبة من العاج المحفور . قرطبة . سنة ١٠٠٥ . كاتدرائية پامپلونا . تصوير أركسيف ماس

٩٦٤ م[١] ليهديها لزوجته أم الأمير عبد الرحمن . وهذه التحفة هي أجمل ما في مجموعة تشمل تحفاً عديدة مشابهة صنعت في قرطبة حول نفس التاريخ . والتحفة التي نحن بصددها مغطاة كلها بزخارف نباتية وأزهار وطواويس وطيور أخرى وأنواع من الحيوان . وهناك تحف أخرى من هذه المجموعة في لندن وباريس وغيرهما من البلاد وهي تشبه في شكلها وصناعتها العلبة السابقة ؛ ولكن زخارفها مختلفة ، فإنها تقوم على دوائر متصلة ذات فصوص تحتوي على أشكال آدمية . مثال ذلك الرسم الموجود على علبة العاج المستطيلة المرسومة في الشكل رقم ٥٠ وهذه التحفة من عمل صناع عديدين . يمكن أن تتبين اسمي اثنين منهم وهما (خير وعبيدة) مكتوبين على حشوتين قاما بحفرها . وكان صنع هذه التحفة عام ١٠٠٥ لموظف في البلاط كتب اسمه وألقابه كتابة ظاهرة فوق الغطاء.[٢]

---

(١) هذه العلبة مكتوب عليها (بركة من الله للامام عبد الله الحكم المستنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله للسيدة أم عبد الرحمن على يدى درى الصغير سنة ثلث وخمسين وثلاث مائة) ؛ وليس درى هذا صانع العلبة بل كان من الصقالبة في بطانة الحكم الثاني ، واشترك في عهد هشام الثاني في ثورة للصقالبة فقتل بأمر الحاجب المنصور ابن أبي عامر (المعرب)

(١) هذه التحفة مكتوب عليها : (بسم الله بركة من الله وغبطة وسرور وبلوغ أمل في صالح عمل وانفساح أجل للحاجب سيف الدولة عبد الملك ابن المنصور وفقه الله مما أمر بعمله على يدى الفتى خير بن محمد العامرى =

وهنـاك نوع آخر من صناعة العاج نراه فى شكل ٥١ ، وهو يمثل صندوقاً مستديراً عليه زخارف هندسـية مفرغة فيـه وفى غطائه المسطح . وهذا الصندوق مثال من مجموعة يظن أنها صنعت بالقاهرة فى القرن الرابع عشر(١)

وقد وصلت إلينا أيضاً صناديق من العاج أسطوانية ومستطيلة ولا زخارف عليها ، غير تذهيب ونقوش بالألوان تقوم على دوائر فيها أشكال آدمية أو طيور أو حيوانات أو أزهار أو أشجار أو خطوط على شكل عقد . وطراز هـذه الزخارف يذكرنا بالمخطوطات المذهبة . ويرجع تاريخ هذه المجموعة من الصناديق إلى القرن الثالث عشر ، ويقال إنها عربية من صقلية وإن لم يثبت ذلك بعـد . ويرى فى الشكل ٥٣ مثل لهـذه الصناديق نقش عليه فارس فى الصيد راكب ووراءه نمر أليف .

ولقد كانت هذه الصناديق العاجية ذات الزخارف المنقوشة أو المحفورة أو المفرغة تستخدم كعلب للحلى أو العطور أو الحلوى ولأغراض أخرى مشابهة . وكانت فى أكثر الأحيان — كما

= مملوكه سنة ٩٥ وثلث مائة .) كما أننا نرى مكتوباً على جامتين من جامات العلبة : « عمل عبيدة » ، « عمل خير » (المعرب)

(٢) ظلت صناعة الحفر فى العاج بمصر مجهولة لعلماء الآثار حتى كشفت حفريات الفسطاط أخيراً عن عدة نماذج شائقة من العصرين الطولونى والفاطمى (المعرب)



(شكل ٥٣) — علبة من العاج المنقوش . عربية من صقلية فى القرن الثالث عشر . بمجموعة خاصة فى باريس

تشهد بذلك العبارات التى قد تكون مكتوبة عليها — تصنع لغرض الهدايا[١] وأقدم هذه الصناديق من أثمن وثائق الفن الإسلامى فى بدايته . وقد وصل إلينا كثير منها فى حالة عجيبة من الحفظ . على أن المحتمل أن تكون الصناديق ذات الزخارف المحفورة مذهبة وملوّنة فى الأصل . وذلك بالنظر إلى آثار اللون التى لا تزال ظاهرة على بعضها ، ولا تزال فى بعض الصناديق (المفصلات) و (المشابك) وكل هذه أمثلة شائقة لفرع صغير من فن الصناعات المعدنية

والآن نسوق مثالا أخيراً لمهارة المسلمين فى الحفر : هو إبريق من البلّور الصخرى محفوظ فى كنوز كاتدرائية القديس مرقص بالبندقية ، وموضح فى الشكل رقم ٥٢ . ولهذه التحفة البديعة أهمية تاريخية لأن عليها اسم العزيز ثانى الخلفاء الفاطميين فى مصر

---

(١) وأعجب الغربيون بهذه الصناديق وأقبلوا على حيازتها لحفظ الحلى وأصبحت من هدايا العرس الجميلة فى أفراح الأمراء (المعرب)

ولعلها أحد الأباريق البلورية التى ذكرها المقريزى فى القائمة التى سردها عن الكنوز التى تبعثرت سنة ١٠٦٧ . فالواقع أن الأباريق المذكورة كانت تحمل اسم هذا الخليفة . ومهما يكن من أمر ، فهذه التحفة بصناعتها وزخرفتها تذكار لعصر من أزهى عصور الفن الإسلامى — كان بها خليقاً وكانت به جديرة

وثم أشياء نستخدمها كل يوم وندين بشىء من مادتها أو صناعتها أو زخرفتها للإسلام ، ولعل كتبنا المطبوعة هى أوسع هذه الأشياء انتشاراً . فبرغم أنه يبـدو لأول وهلة أن علاقة الكتب بالشرق بعيدة ، فإن الطرق الحديثة فى صناعة الكتب قد كسبت شيئاً كثيراً من مهارة المسلمين ومشروعاتهم فى هذا الميدان إبان القرون الوسطى . والواقع أن نشر المؤلفات الإسلامية بالطرق الميكانيكية لم يبدأ إلا فى العصور الحديثة ، إما بالحروف الطباعية أو بالطبع على الحجر . وكانت هذه الطريقة الأخيرة بو به بنوع خاص لأنهـا كانت تحتفظ احتفاظاً صادقاً بخط النسّاخ أو الخطاط نفسه . وقد كان للخطاطين والنسّاخين المكان الأسمى والمرتبة العليا بين الصناع فى الإسلام(١)

(١) ومن ثم وصلت الينا أسماء أعاظم الخطاطين فى الاسلام وأقبل الهواة فى جميع العصور على اقتناء نماذج من كتاباتهم . (المعرب)

اللوحة رقم « ١٨ »



(شكل ٥٢) — ابريق من البلور . فاطمى من القرن العاشر .
بكاتدرائية سان مارك بالبندقية

ومع أن فن الطباعة كان قد أتقن فى أوربا قبل أن ينتشر فى الممالك الإسلامية بزمن طويل ، فإننا مدينون للشرق بمادة كانت عاملا كبيراً إن لم تكن أهم العوامل فى تطور فن الطباعة. فالورق — وهو اختراع صينى قديم — عرفه المسلمون حين استولوا على سمرقند سنة ٧٠٤ وأخذوا صناعته من الصينيين . ثم انتشر استعماله بعد ذلك فى غربى العالم الإسلامى . وهناك عدد كبير من المخطوطات العربية المكتوبة على الورق يرجع عهدها إلى القرن التاسع . ولكن الورق لم يرد إلى أوروبا المسيحية حتى القرن الثانى عشر وكان لا يزال نادر الوجود فيها إبان القرن الثالث عشر . والمسلمون هم الذين أسسوا أول المصانع الأوربية للورق فى أسپانيا وصقلية ومنهما انتقلت هذه الصناعة إلى إيطاليا

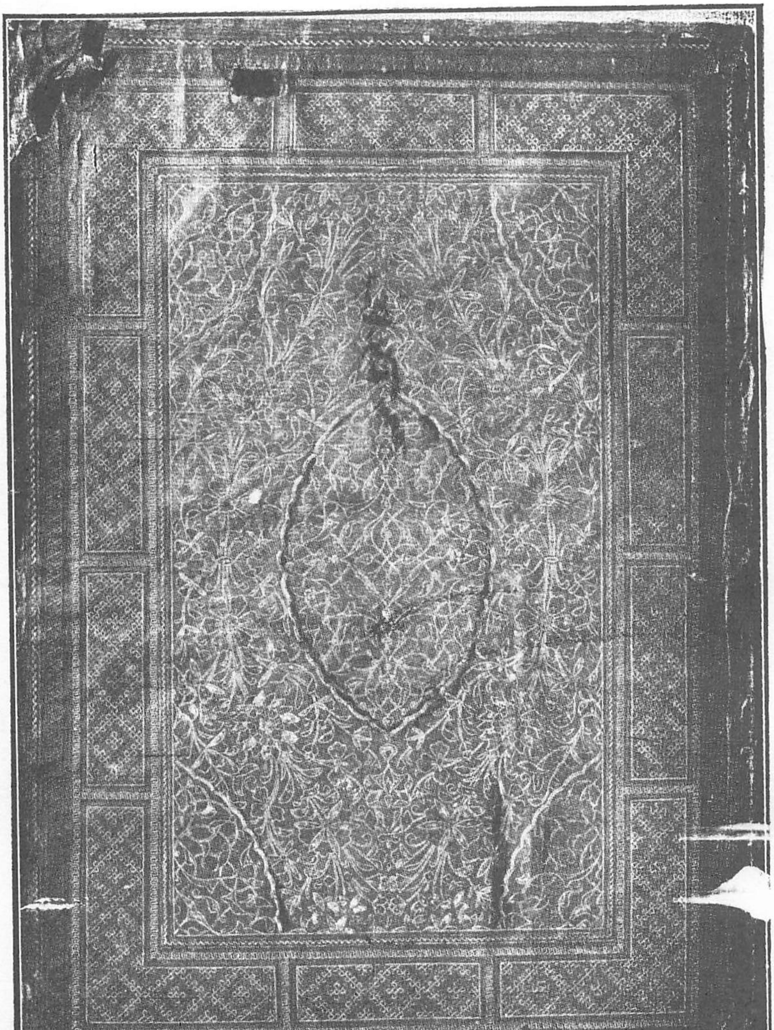
ولما أصبحت صناعة الكتب فى القرن الخامس عشر سلعة تجارية بفضل إدخال الآلات الميكانيكية أصبح الورق مادة أساسية فى إنتاج هذه الكتب ، وبدونه لم يكن يتيسر للطباعة أن تتقدم هذا التقدم الذى نراه الآن

ومهما يكن من شىء فليست الطباعة الحديثة مدينة للإسلام بالورق فحسب ؛ إذ أننا نرى مسحة شرقية غالبة كانت تبدو على الكتب المجلدة فى مصانع التجليد الإيطالية إبان القرن الخامس عشر حينما كانت مدينة البندقية آخذة فى أساليب الفن الإسلامى

تتشبع بها وتشعها فى الخارج . وقد ظهرت فى بعض المجلدات إذ ذاك ظاهرة شائعة فى طرق التجليد الإسلامية وهى « اللسان » الذى يطوى لحماية الأطراف الأمامية من الكتاب ، ولا تزال هذه الظاهرة باقية فى تجليد بعض الكتب المصنوعة مثل كتب الحسابات ودفاتر المصارف المعروفة باسم « Pass Books » ووجود « اللسان » فى هذه الكتب والدفاتر يذكرنا بأثر الصناعة الشرقية فيها

ولقد أوحى الصناع المسلمون إلى صناع الغرب طريقة جديدة فى زخرفة جلود الكتب . ففى العصور الوسطى كان المجلدون الأوربيون غالبا ما يزخرفون جلود الكتب بطبع رسوم عليها ، مستعينين فى ذلك بمكابس معدنية . وقد تيسر بهذه الطريقة الوصول إلى موضوعات زخرفية جليلة الأثر ، فبعد أن كبرت المكابس وزادت زخارفها كمالا و إبداعا ذاع استعمال زخارف دقيقة الصنع وفيها حافات (كنارات) ورسوم متكررة . وتسمى زخرفة غلاف الكتب برسوم مطبوعة بآلات محماة Blind tooling فى الاصطلاح الفنى الانجليزى . وكانت الزخارف التى تصنع بهذه الطريقة بارزة فقط حتى بدأ الصناع الشرقيون يزينون الرسوم المطبوعة بملء أجزائها المنخفضة بصبغات ذهبية . وقد أدخل هذه الطريقة إلى أوروبا المجلدون

اللوحـــة رقم « ١٩ »



(شكل ٥٤) — باطن جلد كتاب . القاهرة فى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر . بمتحف ڤـكتوريا وألبرت

المسلمون الذين أقاموا فى البندقية . وفى أواخر القرن الخامس عشر استبدلت بهذه الطريقة طريقة جديدة كان التذهيب فيها يثبت تثبيتاً قويا بضغط الآلات المحماة على صفائح من الذهب . ويظهر أن هذه الطريقة الجديدة نشأت فى قرطبة . ثم أصبحت فى القرن السادس عشر شائعة الاستعمال بين المجلدين المسلمين والمسيحيين على السواء ، وذلك بالرغم من أن الطريقة الشرقية القديمة فى التذهيب لم تندثر تماما

والنتائج التى توصل إليها الشرقيون فى تذهيبهم تظهر فى الموضوعات الزخرفية البديعة التى زين بها جلد كتاب يرجع عهده إلى أواخر القرن الرابع عشر أو أوائل القرن الخامس عشر وقد أتينا على صورة باطنه فى الشكل رقم ٥٤

وتعتبر هذه الزخرفة أعجوبة من أعاجيب الزخرفة الواضحة الدقيقة ، أخرجتها يد فنان صبور طبعها مرات عدة واستعان فى طبعها ببضع آلات بسيطة .

وفى الشكل رقم ٥٥ نرى جلد كتاب فيه بعض الطرق الزخرفية الأخرى التى استعملها المجلدون الشرقيون منذ أزمنة سابقة للقرن السابع عشر ، وهو القرن الذى صنع فيه جلد الكتاب الذى نحن بصدده . ولهذا الغلاف الجلدى القرمزى اللون رسم مطبوع فى وسطه ومزين بالتذهيب . وفوق هذا

الرسم الأوسط وتحته ، وفى كل ركن من أركان الغلاف جامات أو أجزاء من جامات مفرغة فى السطح ومزينـة بزخرفة تشبه (الدانتلا) مقطوعة من جلد أبيض رقيق وملصقة على أرض سوداء . ويظهر على أرضية الغلاف منظر عام مؤلف من أشجار وحيوان وطيور بينها تنين من الشرق الأقصى ، وكل هـذه منقوشة بالذهب .

وفى الشكل رقم ٥٦ جلد كتاب من صنع البندقيـة فى القرن السادس عشر وفيه أشكال مفرغة كالجامات التى مر ذكرها وفيه زخارف منقوشة يظهر أنها تقليد لنموذج فارسى

وجلود الكتب الإسلامية المصنوعة فى مصر (شكل ٥٤) فى وسط كل منها جامة بيضيـة الشكل وفى كل ركن من أركان الشكل ربع جامة . أما الجلود الفارسـية فزخارفها على أنواع من نفس هـذا الطراز الذى رأينا أنه وجد فى نواح عدة من نواحى الفن الإسلامى . وفى الشكل (رقم ٥٧) جلد كتاب صنع فى البندقية عام ١٥٤٦ وعليه زخارف ذهبية تشبه زخارف الجلود الإسلامية بجاماتها الوسطى وأرباع الجامات المرسومة فى الأركان وبزخارفها المكونة من خطوط إسلاميـة الطراز وغير ذلك .

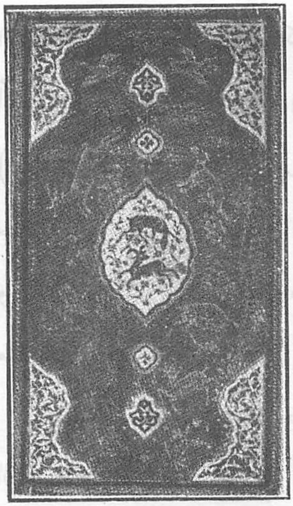
وفى الشكل رقم ٥٨ نرى هـذا النظام الزخرفى ظاهراً

اللوحـــة رقم « ٢٠ »

جلود كتب بمتحف ڤكتوريا وألبرت



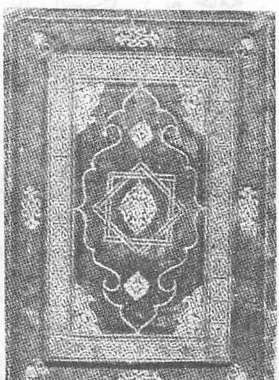
(شكل ٥٦) — من صناعة البندقية في القرن السادس عشر



(شكل ٥٥) — فارسى من القرن السابع عشر



(شكل ٥٨) — ألمانى حول سنة ١٥٨٣



(شكل ٥٧) — من صناعة البندقية فى سنة ١٥٤٦

فى جلد كتاب ألمانى من عصر متأخر ، وإن كانت تفاصيل زخارفه قد طرأت عليها تغييرات مناسبة للذوق الأدبى المعاصر .

وجلود الكتب الأربعة التى استعرضناها الآن يظهر فيها بطريقة عامة تطور بعض الطرق الفنيـة فى التجليد ، وقد نشأ هـذا التطور فى البلاد الإسلامية ووصل إلى مصانع التجليد الأوروبية جالباً معه عناصر وموضوعات زخرفيـة أصبحت مندمجة فى الصناعة الحديثة كل الاندماج دون أن يعتريها غير تغيير يسير

وما يزال التذهيب والكتابة شائعين فى عصرنا هـذا على جلود الكتب الجميلة ، ولم يزل الأوربيون يؤدونهما بوسائل كان للصناع المسلمين فضل إبلاغها درجة الكمال . وفى القرن التاسع عشر بدأت الطرق الآلية تحل فى صناعة جلود الكتب محل الطرق اليدوية القـديمة ؛ ولكن الطرق الآلية فى صناعة الكتب كانت إلى حد كبير تنتج زخارف ، وتتبع أساليب ترجع إلى أصول فنية إسلامية

وهذه الرسوم البديعة الرخامية الشكل التى ترى كثيراً جدا على غُلُف الورق وعلى الأوراق الختاميـة فى الكتب ، وعلى حافات الكتب المجلدة فى أوروبا إبان القرن الثامن عشر كلهـا مأخوذة عن مصادر شرقية . ونحن نرى أمثلة دقيقة من هذه

الرسوم على أشرطة الورق التى كانت تلصق على هوامش الصور الإسلامية والنماذج الخطية المعدة فى القرن السادس عشر للهواة الذين كان يتطلب ذوقهم الأنيق السامى طرقا جميلة فاخرة لعرض كنوزهم الأثرية

وقد كان الورق الرخامى الشكل معروفا فى انجلترا فى عصر (بيكون) وهو يذكر « أن عند الأتراك طريقة غير معروفة عندنا يكسبون بها الورق شكل المرمر . فهم يستحضرون ألوانا زيتية مختلفة ، ويضعونها فى الماء قطرة قطرة ، ثم يحركون الماء تحريكا رفيقاً ، وبعد ذلك يبللون الورق — وهو سميك بعض السمك — فى هذا المزيج فيكتسب الورق هذه التموجات والتعرجات التى تجعله شبيها بالرخام أو تجعله يشبه حرير الكاملية « Chamolet »[1] »

* * *

ولقد ظلت أوروبا نحو ألف سنة تنظر إلى الفن الإسلامى كأنه أعجوبة من الأعاجيب ، وكان أكبر باعث لهذه النظرة فى أول الأمر أن هذا الفن كان يتصل أوثق الاتصال بالأراضي المسيحية المقدسة . ولكن أصبح بعد ذلك مصدر

(١) « الكاملية » نوع من القماش كان يصنع فى بداية الأمر من وبر الجمل ولكنه يصنع الآن من الصوف وشعر الماعز (المعرب)

الدهشة من ذلك الفن جماله الذاتى ليس غير . وكثير من التحف الإسلامية النفيسة مدينة ببقائها فى حالة جيدة من الحفظ إلى عاطفة التقوى الدينية التى كانت سائدة فى العصور الوسطى ؛ فإن عدداً ليس بالقليل منها ظل محفوظا بالكنائس قروناً عديدة حيث كنت ترى علبة من العلب ربما كانت توضع فيها قديما حلىّ الخليفة فأصبحت تحفظ فيها مخلفات مسيحية مقدسة ، وربما كانت هذه المخلفات قد أتى بها من البلاد المقدسة فى العلبة نفسها ملفوفة فى قطعة من الديباج الفاخر مقتطعة من خلعة إسلامية ممتازة فاخرة

وقد كان القوم فى العصور الوسطى ينظرون إلى مثل هذه التحف نظرة رهبة ، ويفسرون الأشكال الغريبة والكتابات الغامضة التى تزينها تفسيرات متفقة وهذه النظرة . فلقد كانوا يظنون أحيانا أن هذه الكتابات طلاسم وحروف لأتباع سليمان أو لسليمان عينه . ولا غرو فإن علم الآثار فى القرون الوسطى لم يعد كونه قصصاً خيالية خرافية . وطرق البحث لم تستطع إلا فى القرن الماضى أن تظهر الشك فى صحة مايقال عن بعض هذه الكنوز النفيسة من أنها كانت هدايا قدمها هرون الرشيد إلى شرلمان . أو ما يقال من أن سان لوى[1] هو الذى حصل عليها من الشرق .

(١) هو لويس التاسع ملك فرنسا الذى عاش بين سنتى ١٢١٥ =

وسواء أكان تاريخ هذه التحف الفنية ونسبتها صحيحين أم لم يكونا كذلك فليس إلى إنكار عظمتها وجمالها من سبيل. فالحق أنها كانت آيات فنية يجلها كل صانع ويستلهم منها الوحى كل من وقف حياته على الفنون المهملة فى الغرب.

وقد بدأ الاتصال بين المسلمين والمسيحيين قبل الحروب الصليبية بزمن طويل ففى أسپانيا كان الإسلام قد توطدت أركانه وثبتت دعائمه على حدود أوروپا الغربية نفسها. وكان له منذ البداية أثر عميق فى الثقافة المسيحية. ثم فى صقلية قامت المسيحية والإسلام جنبا إلى جنب. على حين كان الجزء الشمالى كله من إفريقيا تحت حكم المسلمين الذين كانت سفنهم فى ذلك الوقت تمخر عباب البحر الأبيض المتوسط من أوله إلى آخره

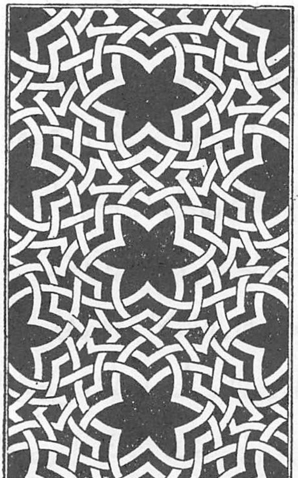
وبدأ بالحروب الصليبية عهد جديد. فتلك العظمة والأبهة التى كانت تنسب إلى العرب، وتبدو كأنها ضرب من الخرافات أصبحت منذ بدأت الحروب الصليبية حقيقة ملموسة تراها المسيحية فى دهشة واستغراب. إذ أن الجيوش الصليبية التى كانت تجمع من كل أنحاء أوروپا اتصلت بغتة فى هذه الحروب الصليبية اتصالا وثيقا بالنظام الاجتماعى عند الشرقيين، وهو نظام

= و ١٢٧٠ واشترك فى الحروب الصليبية وغزا مصر سنة ١٢٤٩ بجيش من أربعين ألف مقاتل فهزمه المسلمون غربى فرسكور وأسروه ثم أطلقوا سراحه فى العام التالى بعد أن دفع فدية كبيرة (المعرب)

كان يفوق من كل النواحى حدود تجار بهم الضيقة . ولم يلبث أن ظهر هذا الاتصال فى كل ناحية من نواحى الحياة . ولم يكن ظهوره فى الناحية الفنيـة أقل منه فى النواحى الأخرى . ثم لم يلبث التجار الإيطاليون أن أسسوا تجارة مع الموانئ السورية ، وانتظمت التجارة مع الشرق منـذ ذلك الوقت ، ووصلت إلى الأسواق الأوروبيـة أنواع كثيرة مختلفة من التحف الإسلامية النادرة . وكانت هذه الواردات الشرقية تسد حاجة أصبح القوم يشـعرون بها وصاروا يتأثرون هذه الواردات ويقلدونها أنّى ذهبت . ففتح ذلك طرقا فى سبيل تطور الفنون والصناعات تطوراً مباشراً ، وأدى ذلك إلى ظهور أساليب دقيقة لطيفة أتيح لها أن تنمو وتستكمل نموها فى المستقبل

وفى فترة الانتقال الدقيقة التى كان فيها الغرب يودع القرون الوسطى ونظمها بدأت القوى التى كان قد أثارها وتعهدها الحماس الدينى إذ ذاك تدخل فى مرحلة أخرى من مراحل النشاط متركزة كلها فى الأعمـال التجارية . وفى القرن الخامس عشر نرى الصناع الأوربيين يتجدد اهتمامهم بالشرق مدفوعين فى ذلك بنجاح المسلمين فى إنتاج التحف الفنيـة الفاخرة ذات الأثمـان الباهظة ، وهى التحف التى أصبحت من مقتضيات الأبهة والعظمة فى عصر النهضة الأوربية

وقد استطاع الصناع الأوربيون أن يدرسوا الأساليب الإسلامية دراسة عميقة وأن يصلحوا و يزيدوا من أساليبهم الفنية الخاصة و يساعدوا على نمائها . ولكنهم فى هـذه المرة لم يكتفوا بنقل العناصر الزخرفيـة التى كانوا يعثرون عليها ، بل شرعوا فى أن يدرسوا بإمعان قوانين الزخرفة عنـد المسلمين ، و بدأوا يطبقون هذه القوانين بروح جديدة فى تحف أوربية خالصة .



(شكل ٥٩) — زخرفة إسلامية أساسها رسم لليوناردو دافنشى (عن Il codice Atlantico)

ولم تكن ممارسة الرسوم والزخارف الشرقية مقصورة على الطبقة الدنيا من الصناع ، بل تعـدتها إلى الشخصيات الفنية البارزة : أمثال ليوناردودا ڤينشى الذى يتجلى لنا اهتمامه بدراسة هـذه الرسوم الشرقية فى الرسم الذى نراه فى الشكل رقم ٥٩ المأخوذ عن رسم أولى فى كراسة من كراساته

ولم يكن هذا التجديد على الدوام نتيجة ملاحظة مباشرة ؛ ففى أوائل القرن السادس عشر عاد التأثير الشرقى فى الرسوم ينتشر بطريقة جديدة هى كتب النماذج التى كانت نتاجا مباشرا لفن

الطباعة . إذ بفضل كتب النماذج المذكورة استطاع الصناع الذين لم يتيسر لهم الوصول إلى المصادر الأصلية أن يقفوا على نماذج من دراسات مشاهير الرسامين للزخارف الشرقية وأبحاثهم فى هذا الطراز الجديد

ومن أهم كتب النماذج المذكورة مؤلف نادر وضعه « فرانسسكودى[١] بللجرينو » وأكثر أمثلته مشتقة اشتقاقا تاما من نماذج إسلامية . والواقع أن هذا الكتاب ونحوه من كتب النماذج المعاصرة له — ومثلها الكتب التى وضعها بطرس فلوتنر Peter Flotner وفرجيل سوليس Virgil Solis ، ومارتنوس بطرس Martinus Petrus وغيرهم — كلها تعتبر خطوة جاء بها الانتقال إلى رسوم هولباين Holbein الذى استطاع فى زخارفه التى كان يرسمها للصاغة ولغيرهم من الصناع أن يدمج فى مهارة وحذق ما استلهمه من الزخارف الإسلامية ليخرج منها طرازاً ذاتيا له صفاته وخصائصه .

وفى القرنين السابع عشر والثامن عشر كان رجال الأعمال

---

(١) هو مصور ورسام من فلورنسا اشتغل بفنتنبلو فى بلاط فرنسوا الأول وعرف فى فرنسا باسم Francesque Pellegrin وكتابه : La Fleur de la science de Pourtraicture : Patrons de Broderie, Façon arabicque et ytalique. صدر فى سنة ١٥٣٠ . ونشرت طبعة فوتوغرافية من هذا الكتاب مع مقدمة بقلم الأستاذ جاستون ميجون Gaston Migeon فى باريس سنة ١٩٠٨

الهولنديون والإنجليز يجنون ثمار المغامرات التى قام بها فاسكو ديجاما فى بلاد الهند . وجاء إلى أوروبا من الشرق فيض جديد من التجارة ظل يتزايد باستمرار ، وأثر فى صناعات كان لها بالحياة اليومية أوثق اتصال ، وزاد الإقبال على هذه الصناعات فنظمت بطرق تذكرنا بتطور الصناعات الحديثة ونموها ، وجاءت إلى أوروبا من العالم الإسلامى فى آسيا عدة أشياء تبدو تافهة ولكنها لم تلبث أن أصبحت من لوازم الحياة ، ولم يقبل عليها الأوربيون فحسب ، بل عمت العالم المتمدين بأكمله . ثم عظم الإقبال على الأقمشة القطنية ، ولا سيما ما كان منها مزداناً بزخارف مطبوعة بالألوان الزاهية . وتطورت هذه الأقمشة فظهر النوع الذى عرف فى باريس باسم « Persiennes » . وأتيح للسيدات فى عصر الملكة أن Anne[1] أن يتخذن من هذه المنسوجات ملابس جميلة . ثم كانت هذه المنسوجات نفسها بعد ذلك مصدر ثروة عظيمة لمدينة مانشستر . واستوردت أوروبا (شيلانا) جديدة من ملابس الفرس يدل عليها اسمها فى اللغة الانكليزية وهو Shawls . كما أن موائد الطعام فى عصر الملكة فكتوريا[2] كان لا يزال يرى فيها بعض أشكال من آنية الشاى

---

(١) هى الملكة آن ستيوارت التى جلست على عرش انجلترا من سنة ١٧٠٢ الى ١٧١٤ (المعرب)

(٢) حكمت الملكة فكتوريا انجلترا من عام ١٨٣٧ الى عام ١٩٠١ (المعرب)

والقهوة صنعت تقليداً لآنية أخرى هندية ترجع إلى عصر المغول ، كان قد أتى بها من الهند رجالٌ ممن أصابوا فى الشرق غنى وثروة

وصفوة القول أنه منذ بداية الإسلام كان الشعور الدينى والعلم والتجارة والإعجاب بالطريف الغريب من الأشياء نقول كان هذا كله يجد فى المهارة الإسلامية مايلائمه . و برع فى التأثر بمهارة المسلمين لفنية فريق من كبار الصناع كأوديريكس Odericus من مدينة روما -- وهو الذى رسم الزخرفة الإسلامية عام ١٢٨٦ على بلاط الرخام المطعم فى جزء من هيكل كاتدرائية وستمنستر ، وكوليم موريس Wiliam Morris الذى نسج زخارف إسلامية أخرى فى المخمل المصنوع سنة ١٨٨٤ وكغيرهما من الفنانين والصناع الذين سبقوهما أو أتوا بعدهما . وقدر لهؤلاء أجمعين أن نعشوا فن الغرب بين حين وحين ، وأن يسقوه من ذلك المعين الذى كان يُعتبر فى نظر الأورو بيين منهلا دائماً للغرب أكثر منه إرثا خلفه الإسلام

الفن الاسلامى

وتأثيره فى التصوير فى أوروپا

كتبه بالانجليزية

THOMAS ARNOLD

الفن الاسـلامى

وأثره على فن التصوير فى أوروبا

ليس لدينا مايدل على أن أى صور إسلامية جاءت إلى أوروبا قبل القرن السابع عشر ، ويظن أن « رمبران Rembrandt[1] » كان أول رسام فى الغرب اهتم اهتماماً كافياً بالفن الشرقى ؛ إذ قام بنسخ بعض صور وصلت إلى هولندا من الشرق ، وكانت تمثل بعض أفراد الأسرة المالكة فى دلهى[2]

ولهذا نستبعد أن يكون هناك لفن التصوير الإسلامى أى تأثير فى فنان بعينه فى أوروبا ، وكذلك ليس هناك مايدل على أن أى حركة عظيمة فى فن التصوير بأوروبا كان الباعث عليها مؤثرات من الشرق الإسلامى ؛ فإنه ليستحيل مثلا أن نلمس

---

(١) هو مصور هولندى شهير ولد فى ليدن Leyden سنة ١٦٠٦ وتوفى فى أمستردام سنة ١٦٦٩ ، وكان هو وروبنز Rubens أعظم رجال التصوير فى ذلك العصر ، وقد نبغ رمبران فى تصوير المناظر التاريخية والأشخاص ، وامتاز ببراعته المدهشة فى مزج الألوان واختيارها وتوزيع الضوء والظل فى لوحاته (المعرب)

(٢) انظر F. Sarre, Jahrbuch des Kgl. Preussischen Kunst-Sammlungen 1904 ص ١٤٣

للإسلام أثراً ما فى الاتجاهات الجديدة التى اتخذها فن التصوير على النحو الذى ظهر فى الفن الإيطالى إبان القرن الخامس عشر والسادس عشر نتيجة الاهتمام الجديد بالفنون اليونانية والرومانية القديمة . ولذا فإن ما يمكن تبينه من أثر إسلامى يكاد يكون سطحيا ؛ ولكنه على كل حال بدأ يظهر فى أوروپا منذ زمن بعيد عندما انتشرت سيطرة العرب على ضفاف البحر الأبيض المتوسط ؛ فقد نسخت عدة صور للحيوانات المنقوشة على المنسوجات الشرقية كما يظهر فى مخطوط من القرن الحادى عشر موجود فى المكتبة الأهلية(١) وضعه « بياتس Beatus » عن شرح سفر الرؤيا ؛ وكما يظهر كذلك فى مخطوطات عدة أخرى ولا سيما مخطوطات مدرسة « ليموج Limoges » فى أوائل القرون الوسطى

ولكن الأثر الذى نشأ عن الاحتكاك المباشر بين العالم المسيحى والثقافة الإسلامية وعن استيراد البضائع الشرقية لم يظهر فى فن التصوير ظهوره فى فنون النحت والعمارة وصناعة المعادن . وعلى كل حال فإن هذا الأثر يتجلى بوجه خاص فى استعارة الموضوعات الشرقية فى أعمال الزخرفة . وكان فى أغلب

(١) Lat. 8878 (J. Ebersolt, Orient et Occident, p. 99, Paris 1928)

الأحوال مقصوراً على تفصيلات ثانوية . وهـذه الموضوعات الزخرفية عرفها فنانو الغرب مما كان يرد إلى بلادهم من الحرير وغيره من المصنوعات الإسلامية ؛ ولـكنها على الرغم من ذلك لم تكن مقصورة على ما ابتدعه المسلمون أنفسهم ؛ بل كانت تشمل كذلك ما أخذوه عن الأمم التى سبقتهم . ومن بين هذا الميراث الفنى عدة رسوم تقليدية قديمة جدا كصورة الشجرة الكلدانية المقدسـة التى انحدرت إلى العصر الإسـلامى عن طريق الفن الساسانى . وكانت شجرة الحياة هذه فى أصولها الأولى محصورة بين وحشين متقابلين ، ولـكن الفنانين المسيحيين كثيراً ما كانوا يحذفون الشجرة المقدسة من وسط الرسم . ومن بين هذه الصور الأولية التى سبق ظهورها الإسلام صورة حيوانين يفترس أحدهما الآخر وصور حيوانات لكل منهـا رأسان وجسد واحد ، وهى ترد فى النحت أكثر من ورودها فى التصوير ، ومن المحتمل أنها فى الحالة الأخيرة تكون منقولة عن مثيلات لها منحوتة على تيجان الأعمدة وفى الصور البارزة فى الـكنائس (١)

---

(١) جمعت قائمة طويلة بها . انظر André Michel, Histoire de l'art, t. I, 2me partie, pp. 883 sqq. و A. Marignan, (Paris 1905)

Un historien de l'art français, Louis Courajod (Chap, IV, L'influence orientale sur les provinces du nord et du midi de l'Italie) Paris 1899.

وليس لدينا ما يثبت مجىء نقاشين مسلمين إلى أوروبا للعمل فى خدمة المسيحيين إبان القرون الوسطى الأولى كما جاء أولئك الذين نقشوا بيعة (پلاتين) (الكاپلا پالاتينا) فى « پاليرمو » روجر الثانى[١] سنة ١١٥١ — ١١٥٤[٢]

ولقد سهل الاختلاط بالشرق الإسلامى فى عهد الحروب الصليبية استيراد أشياء عليها موضوعات زخرفية إسلامية بحتة . وبدأت تدخل هذه الموضوعات فى فن التصوير فى ممالك جنوا وپيزا والبندقية التى كانت فى ذلك الوقت مراكز الاتصال التجارى بالشرق . وترتب على هذا أن أثير الاهتمام بالشرق وكثيراً ما كان الشوق والافتتان بغير المألوف يضاعفان هذا الاهتمام ، فظهر فى الآثار الأولى لمدرسة التصوير فى « سيينا Siena »[٣] وزاد وضوحا فى الفن التوسكانى[٤] — فظهرت الصور المعممة والوجوه ذات السحنة الشرقية فى الصور الايطالية منذ النصف الثانى من القرن الرابع عشر . على أن أصحاب هذه

(١) كان روجر الثانى ملكا على مملكة الصقليتين (صقلية ونابلى) من سنة ١١٠١ إلى سنة ١١٥٤ (المعرب)

(٢) A. Pavlovsky, ‘ Décorations des plafonds de la Chapelle Palatine ’ (Byzantinsche Zeitschrift, II, 1093).

(٣) إحدى المدن الايطالية الشائقة بآثارها (المعرب)

(٤) نسبة إلى ولاية توسكانية فى وسط إيطاليا حيث تقع مدينة فلورنسة الشهيرة (المعرب)

سحن الأجنبية لم يكونوا عادة يلعبون إلا دوراً ثانويا فى تصوير المناظر المقدسة . والتأثر بالشرق يبدو بوجه خاص فى الأشياء الثانوية فى الصور ، مثال ذلك رسم السجاجيد الفارسية وغيرها ، ورسم المنسوجات والملابس الشرقية على الأشخاص حتى على الذين يلعبون منهم فى الصورة دوراً رئيسيا ، كما يبدو هذا التأثر أيضاً فى إدخال الحيوانات غير المعروفة فى الغرب كالفهد والقردة والببغاوات . وترى كذلك فى رسم المناظر الطبيعية تفصيلات أشجار وأوراق نباتية يظهر أنها تقليد مقصود لرسوم شرقية

واستعمال الحروف العربية فى أغراض الزخرفة من الأشياء التى أخذها الغرب وكانت ذات مسحة شرقية بحتة . وكان هذا أول ما استرعى انتباه العلماء من أمثلة تأثير الفن الإسلامى فى الصناع المسيحيين . ومنذ أن نشر أدريان دى لونجبرييه Adrien de Longpérier مقالة عن « استخدام الأمم المسيحية الغربية الحروف العربية فى الزخرفة » فى المجلة الأثرية Revue Archéologique جمع العلماء أمثلة كثيرة فى هذا الموضوع أكثرها ما ضمنه المستر « ا . ه . كرستى A. H. Christie » مقالاته فى مجلة برلنجتون Burlington Magazine (المجلد ٩٠ — ٩١) عن « تطور الزخرفة بالحروف العربية »

وظهر استعمال الحروف العربية للزخرفة فى فن التصوير

الايطالى منذ أيام « جيتو Giotto »[١] ، مثال ذلك ما على الكتف الأيمن فى صورة المسيح عليه السلام فى لوحة بعث لازروس Lazarus بكنيسة أرينا Arena بپادوا Padua . وكان فرا انجيليكو Fra Angelico[٢] وفرا ليپوليپّى Fra Lippo Lippi[٣] (شكل ٧٣) مغرمين بهذا النوع من الزخرفة استعملاه حتى فى أكمام العذراء وحواشى ثوبها ولا ريب أن ذلك كان منهما عن جهل تام بأصول هـذه الأشكال . وأصل معرفتهما بهذه الزخرفة لابد راجع إلى القطع الحريرية الكثيرة وغيرها من المصنوعات أو إلى المصابيح والأوانى النحاسية التى كانت تأتى إلى أوروبا من الشرق

مراجع

Sir Thomas Arnold, Painting in Islam. A study of the place of Pictorial Art in Muslim Culture. Oxford, 1928.

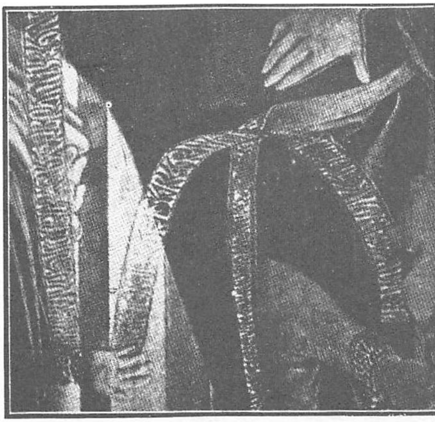
---

(١) مصور فلورنتى عاش بين سنتى ١٢٦٦ و ١٣٣٦ وكان صديقاً لدانتى ، وامتاز ببراعته الفائقة فى تصوير العواطف والحركة والرشاقة وفى محاكاة الطبيعة وقد نقش صوراً حائطية خالدة فى بعض الكنائس الايطالية (المعرب)

(٢) فرا انجيليكو أو مصور الملائكة هو جيوفانى دافيزولى المصور التسكانى الذى عاش بين سنتى ١٣٨٧ و ١٤٥٥ وكانت له مواهب كبيرة جدا فى اختيار موضوعات صوره وفى تلوينها (المعرب)

(٣) مصور فلورنتى آخر عاش بين سنتى ١٤٠٦ و ١٤٦٩ (المعرب)

اللوحـــة رقم « ٢١ »





(شكل ٦٠) — استخدام الحروف العربية فى الزخرفة

المنظر الرئيسى من لوحة تتويج العذراء المصور فرا ليبو ليبى (بفلورنسة)
وفوقه صورة مكبرة لجزء منه يرى فيه حروف عربية فى الوشاح
الذى تحمله الملائكة .

فن العمارة

كتبه بالانجليزيه

MARTIN S. BRIGGS

فَنّ العِمَارَة

قد نستطيع بعد مدة أن نقدر فى شىء من الثقة ما خلفه العالم الإسلامى فى فن العمارة . أما فى الوقت الحاضر فإن ما وصلت إليه الدراسات لا يزال موضعاً للشك الذى يحوم حول كثير من المظاهر الهامة فى العمارة الإسلامية حتى لا يستطيع باحث من الباحثين أن يصل إلى رأى حاسم أو أن يكون على ثقة من حججه إلا إذا كان شديد التعصب لرأيه ونظرياته .

ومن سوء الحظ أن كثيراً من الأبحاث الحديثة التى كان يجب أن تلقى ضوءاً على النقط الغامضة كانت على عكس ذلك كلها محاورات جدلية لم تدر حول طبيعة العمارة الإسلامية فى عصورها الزاهرة أو حول تأثيرها على تطور العمارة فى العالم الغربى فحسب ؛ بل كانت تدور بنوع خاص حول نشأة العمارة الإسلامية وحول أبنيتها الأولى . على أن هذه المحاورات لها أهميتها فى موضوع العمارة الإسلامية وما خلفته للجنس الإنسانى ؛ فنحن لا نستطيع أن نعترف فى ثقة واطمئنان بأن للإسلام تراثا ما ، إذا لم يكن هناك دليل على أن الإسلام كان هو المالك المبدع لهذا

التراث . ومهما يكن من أمر فان فى العمارة الإسلامية أساليب كثيرة يقال إنها نقلت عن أمم غير إسلامية حتى أن بعض العلماء ليذهبون إلى أن المسلمين لم يكونوا فى فن العمارة إلا مقلدين ومستعيرين ، وأنهم لم تكن لهم عمارة خاصة بهم تستحق الذكر . ولكى نصل إلى رأى حاسم فى هذا الموضوع الهام يجب علينا بادئ ذى بدء أن ندرس فى إيجاز نشأة العمارة الإسلامية ومميزاتها العامة

والعرب الذين هبوا فى خلال نصف قرن — كأنهم إعصار صحراوى — ونزحوا من بلاد الحجاز إلى حيث يرون عمد هرقل فى الغرب كما نزحوا إلى حدود الهند فى الشرق ، استطاعوا أن يفتحوا ممالك كانت متحضرة بالفعل وبذلك شملت ممتلكاتهم رقعة زادت سعتها عن رقعة الإمبراطورية الرومانية أيام بلوغها أقصى ما بلغته من اتساع — وكذلك احتوت هذه الرقعة أمماً كثيرة كان يختلف فن العمارة فيها عن فن العمارة فى روما أو كان فى بعض الحالات أقدم منها بكثير

ومهما يكن موقفنا من المجادلات العنيفة بين من يعتقدون أن فن العمارة الغربية فى العصور الوسطى يرجع إلى أصول رومانية وبين من ينسبون كل شىء فيه إلى إيران وأرمينية — فإننا نزداد إقتناعاً كل يوم بأن الرأى الأخير يستحق منا اهتماماً وعناية

عظيمين ؛ إذ أن سلسلة الكشوف الهامة فى أرمينية و بلاد الجزيرة وتركستان قد أضعفت من ثقتنا فى الرأى الأول الذى يُرجع كل شىء إلى روما ، وذلك على الرغم من الطريقة الجدلية العنيفة التى اتبعت فى تعريفنا تلك الكشوف . وقد تكون الكنيسة قد عضدت وأظلت برعايتها فى خلال قرون عديدة الرأى القائل بأن منشآتنا القوطية (١) والرومانسكية (٢) قامت على أنقاض الإمبراطورية الرومانية أو لعل أخطاءنا راجعة إلى المتقعرين من طلّاب الآداب اليونانية والرومانية فى عصر النهضة . ولكن مهما يكن السبب فمن الواضح أننا الآن لابد من أن ننظر إلى الشرق فى غير تحيز . وعلينا من البداية أن نتخلص من عادة اعتبار الشرق وحدة قائمة بذاتها . والواقع أنه لا يكاد أحد يشك بحال ما فى أننا مدينون لروما . ولكن الوقت قد حان لنعرف ثانية مدى هذا الدَيْن

وعلى كل حال فان الأقاليم التى استولى عليها العرب الفاتحون من الامبراطورية الرومانية الشرقيـة كانت تشمل سورية

(١) نشأ الفن القوطى فى فرنسا وازدهر فى أوروبا من القرن الثانى عشر الى القرن السادس عشر . ونُسب خطأ الى القوط . وأهم مظاهره المعمارية العقود البيضية الشكل (المعرب)

(٢) هى التى اشتقت من الفن الرومانى وتأثرت بطراز الكنائس اللاتينية ودخلتها جملة عناصر شرقية وبيزنطية (المعرب)

وجزءاً من أرمينية ، والأجزاء المسكونة فى شمالى إفريقية ومنها مصر . أما أسبانيا فقد أخذوها من القوط ، ولكنها كانت من قبل ولاية رومانية على حين كانت الأراضى الممتدة من بلاد الجزيرة إلى تركستان وأفغانستان تكوّن الامبراطورية الساسانية التى كان يحكمها كسرى الثانى

وكانت المسيحية قد توغلت فى كل هذه المساحة الواسعة حتى الحدود الشرقية لأرمينية وسورية — كما كانت هناك فى صنعاء بأقصى حدود اليمن الجنوبية كنيسة يرجع عهدها إلى القرن السادس (١) ، ومن ثم وجد الفاتحون فى كل البلاد التى أخضعوها بنائين مهرة كما ظفروا بعدد كبير من الأبنية التى استفادوا من أحجارها على نحو ما فعل من قبلهم القبط والقوط حين كانوا يهدمون الأبنية الأثرية لاستخدام موادها فى أبنية جديدة

وقد اشتط الكثيرون فى تقدير هذه الحقيقة التى لا تُنكر وغالوا فى قيمتها ، ولكن علينا أن نذكر مع ذلك أن العرب وجدوا فى الولايات الشرقية من دولتهم صناعاً وطنيين كانوا يشيدون أبنيتهم على طراز غريب عن الطراز الرومانى ؛ بل كانوا — إن صح ما ذكره كثير من العلماء — قد علّموا

---

(١) انظر B. and E. M. Whishaw: Arabic Spain (London). p. 122.

مهندسى العمارة البيزنطيين كل ما جعل فن البناء البيزنطى يختلف عن فن البناء الرومانى

ولسنا بحاجة إلى مناقشة الرأى الذى يعتقده الكثيرون والذى يقول بأن العرب الفاتحين لم تكن لهم مهارة أو ذوق فى فن العمارة ، فالواقع أن الطبيعة كانت تقضى عليهم بذلك . ولم يكن القيام بمثل الفتوحات الإسلامية ميسوراً إلا على يد جنود كالمسلمين يدفعهم حماس دينى ، ويشغل القتال والصلاة كل وقتهم أو جله . وفضلا عن ذلك فإن العرب لم يكونوا حضريين بل كانوا قوماً رحّلا متنقلين . وعندما تركوا القتال ليقوموا بمهام الحكم كان لا مفر لهم فى مثل تلك المسائل الفنية من الالتجاء إلى صناع وطنيين فى الولايات المفتوحة أو إلى صناع أتى بهم من إحدى هذه الولايات إلى ولاية أخرى ، ولهذه المسألة الأخيرة أهمية كبيرة . فلقد دلت المصادر التاريخية على أن بنائين من أرمينية عملوا فى مصر ؛ بل اشتغلوا فى أسبانيا أيضاً ، وربما استخدموا إبان القرن التاسع فى بناء كنيسة Germigny des Près بفرنسا ، وهى كنيسة تظهر فى عمارتها مميزات إسلامية عديدة[1] . وعلى الرغم من أن العرب كانوا فيما يظن

(١) انظر J. Strzygowski, Origin of Christian Church and (Oxford 1923), p. 64.

يجهلون فن العمارة إبان السنين الأولى من فتوحاتهم ، فإن الحقيقة الواضحة التى لا سبيل إلى إنكارها أن فن العمارة الإسلامية كان فى كل زمان ومكان محتفظاً بشخصية ظاهرة على الرغم مما نعرفه عن تعدد أصوله . فلقد كان فى العمارة الإسلامية شىء جعلها تختلف عن عمارة الصناع المحليين الذين كانوا أداة فى خلق هذه العمارة الإسلامية نفسها

ولعل عقيدة الإسلام كانت العامل الذى أعان على تغيير الأساليب المحلية المختلفة فى فن العمارة ، كما أعان على أن يستخرج منها طراز له مميزاته الذاتية . فلقد كانت الأبنية التى بناها العرب فى السنين الأولى جوامع أو قصوراً فى الغالب . ومعظم المنشآت الهامة فى فن العمارة فى القرون التالية ظلت مقصورة على المساجد والأبنية الدينية الأخرى كالمدرسة أو التكية ذات المصلى . وكان المسجد أهم ما تمثل فيه العمارة العربية ، وكان يختلف إلى حد ما باختلاف البقاع ولكنه ظل دائماً يحتفظ بمميزاته الرئيسية . وقد كان الحج السنوى إلى مكة من كافة أنحاء العالم الاسلامى مما ساعد بلا ريب على وجود نظام تقليدى لبناء المسجد ، فإن الحاج كان فى كل مدينة يمر بها يقوم بصلاته فى مسجدها المحلى ، و إذا حدث أن كان هذا الحاج من رجال فن العمارة فإنه لا يفوته أن يلاحظ رسم هذا المسجد . ومهما يكن من شىء فإن المسجد

الذى بناه محمد فى المدينة سنة ٦٢٢ يعتبر النموذج الأول لسائر المساجد الأخرى [١]. وكان هذا المسجد مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران من الآجر والحجر. وقد كان هناك سقف على جزء من أجزاء هذا الجامع ويحتمل أن يكون هو الجزء الشمالى حيث كان النبى يؤم المصلين. ولعل الأسقف كانت مصنوعة من جريد النخيل المغطى بطبقة من الطين والمستند على عدد من جذوع النخيل. وكان جماعة المصلين يولون وجوههم شطر الشمال أى شطر بيت المقدس. وأما هذا الاتجاه وهو القبلة فكان يحدده المصلون بطريقة ما. ثم فى سنة ٦٢٤ تغيرت قبلة المصلين من بيت المقدس إلى مكة [٢] — أى من

---

(١) ذهب المستشرق الايطالى كيتانى Caetani إلى أن النبي لم يشيد فى يثرب مسجداً، وإنما شيد داراً له لم تصبح جامعاً إلا بعد أن نقل على بن أبى طالب مقر الحكومة إلى الكوفة. وكثيرون من المستشرقين وعلماء الآثار يؤمنون بهذا الرأى ويلفتون النظر إلى أن الدار المذكورة لا يمكن اعتبارها فى حياة النبي مسجداً قط، إذ أنها كانت أشبه شىء بدار الندوة للجماعة الاسلامية تبيت فيها أمورها ويقضى فيها بين أفرادها. وقد كتب الأستاذ كريزول بحثاً جامعاً عن هـذا الموضوع فى الجزء الأول من كتابه :
Early Muslim Architecture (المعرب)

(٢) بعد أن توترت العلاقات بين النبي (صلعم) وبين اليهود حاول هؤلاء أن يمكروا به وأن يقنعوه بترك المدينـة والذهاب إلى بيت المقدس كغيره من الرسل ، فأدرك النبي مكرهم وأوحى إليـه بعد ذلك أن يجعل قبلته الـكعبة الشريفة إذ نزل قوله تعالى : « قد نرى تقلب وجهك فى السماء فلنولينك قبلة ترضاها ، فول وجهك شطر المسجد الحرام وحيثما كنتم فولوا وجوهكم شطره » آية ١٤٤ من سورة البقرة (المعرب)

الشمال إلى الجنوب بالنسبة إلى أهل المدينـة . وفى مثل هذا البناء الأولى لم تـكن ثم ضرورة إلى استعارة أساليب معمارية من مكان ما ؛ إذ لم تـكن ثمة حاجة لهذه الأساليب

وأما المسجد الثانى الذى بنى فى الـكوفة بأرض الجزيرة سنة ٩٣٩ فـكان سقفه مرفوعاً على عمد من الرخام قد أتى بهـا من قصر ملك من الملوك الفرس فى إقليم الحيرة . وكان مربع الشكل أيضاً ولـكن كانت تحيط به الخنادق بدلا من الحوائط . وثم مسجد آخر أصغر من المسجد السالف الذكر بناه عمرو ابن العاص فى الفسطاط فى سنة ٦٤٢ . وهو مربع الشكل ويقال إنه لم يكن له صحن مكشوف ، وفى هـذا المسجد نرى ظاهرة جديدة هى وجود منبر مرتفع . وبعـد سنين قليلة أدخلت المقصورة[١] فى عمارة المساجد لتحجب الإمام عن بقية المصلين

(١) يظن أن الكلمة محولة عن اسم الفاعل وأصلها (قاصرة) أى حابسة ، ومقصورة المسجد مكان أفرد للسلطان أو الأمير وفصل عن مقام بقية المصلين بجدران من الخشب . وقد ذكر ابن خلدون فى المقدمة « أن أول من اتخذها معاوية بن أبى سفيان حين طعنه الخارجى أو قيل أول من اتخذها مروان ابن الحـكم حين طعنه اليمانى ثم اتخذها الخلفاء من بعدهما وصارت سنة فى تمييز السلطان عن الناس فى الصلاة وإنما هى تحدث عند حصول الترف فى الدول والاستفحال شأن أحوال الأبهة كلها ، وما زال الشأن ذلك فى الدول العباسية وتعدد الدول بالمشرق وكذا بالأندلس عند انقراض الدولة الأموية وتعدد ملوك الطوائف ، وأما المغرب فـكان بنو الأغلب يتخذونها بالقيروان ثم الخلفاء العبيديون ثم ولاتهم على المغرب من صنهاجة بنو باديس بفاس وبنو حماد بالقلعة ، ثم ملك الموحدون سائر المغرب والأندلس ، ومحوا ذلك =

ثم ظهرت المآذن أو المنارات فى أواخر هذا القرن . أما المحراب الذى يستخدم فى تحديد اتجاه مكة فقد أدخل فى عمارة المساجد بعد ذلك بقليل . (شكل ٦١) — وهكذا نرى أن عمارة المساجد تطورت فى الثمانين أو التسعين عاما التى مضت بعد بناء أول مسجد فى المدينة ، حتى أصبحت تشمل الظواهر الرئيسية الهامة فى بناء المساجد الجامعة فيما بعد

ودخلت بعد ذلك فى عمارة المساجد زيادات ثانوية : هى الإيوانات ، وهى أروقة تحيط بالصحن وأقواسها أو إطاراتها مرفوعة على أعمدة أو دعائم . وكان الغرض منها أول الأمر وقاية المصلين ؛ ثم أضيفت زيادات أخرى قصد بها تيسير عملية الوضوء — وهذه الأشياء التى ذكرناها هى أهم ما احتاج إليه المسلمون فى بناء مساجدهم

= الرسم على طريق البداوة التى كانت شعارهم ، ولما استفحلت الدولة وأخذت بحظها من الترف وجاء أبو يعقوب المنصور ثالث ملوكهم فاتخذ هذه المقصورة ، وبقيت من بعده سنة لملوك المغرب والأندلس ، وهكذا كان الشأن فى سائر الدول »

على أن المستشرق البلجيكى لامانس Lammens يذهب إلى أن المقصورة غرفة خاصة كانت تشيد فى المساجد الجامعة كى يلجأ إليها الخليفة أو الأمير لمشاورة أصحابه أو للراحة بين الاجتماعات ، ولا يسلّم بأن الغرض منها كان تمييز الخليفة وحمايته لأنه يرى أن وجود الخليفة بجوار المنبر كان مميزاً له ، بله ان خلفاء بنى أميّة كانوا يستصحبون فى المساجد حرساً خاصا لهم . وعلى كل حال فان علماء الآثار يلاحظون أن المقصورات التى وصلت إلينا لا تؤيد لامانس فى زعمه أن المقصورة كانت غرفة خاصة (المعرب)

وليس هناك بناء من الأبنية التى من ذكرها محتفظاً بمعالمه الأولى — بل إننا لنجد أحياناً أن الرسوم الأولى لتلك الأبنية قد اندثرت تماما بفعل التغييرات المتعاقبة التى حلت بها . على أن رسوم تلك المساجد وخططها هى كل ما يهمنا الآن ، إذ أن المساجد الأولى لم تكن أبنية صحيحة ، ولم تكن عملا من أعمال العمارة بالمعنى الذى نفهمه

ومع ذلك فقد ذهب الأستاذ ڤان برشم [١] إلى أن عمارة هذه المساجد الأولية نفسها مأخوذة عن عمارة الكنائس المسيحية الأولى : فالصحن مأخوذ عن الأتريوم [٢] Atrium ، والإيوان الرئيسى فى المسجد مأخوذ عن المصلىّ فى الكنيسة ، والمقصورة مأخوذة عن حاجز الهيكل ، بينما المنارة مأخوذة عن أبراج الكنائس [٣] ، وأما المحراب فمأخوذ عن الحنية التى توجد فى صدر الكنيسة والتى تسمى باللاتينية Apsis . على أنه ليست

---

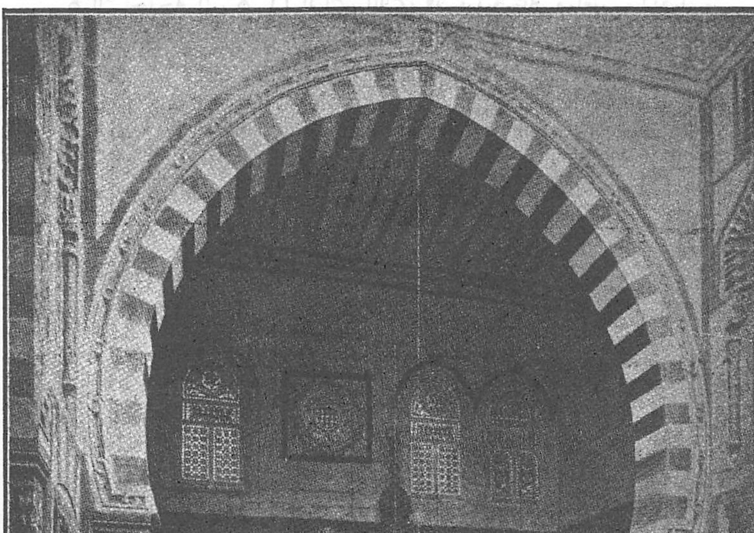
(١) انظر دائرة معارف الاسلام : فن العمارة

(٢) الأتريوم : هو القاعة الرئيسية فى البيت الرومانى وهو فناء داخلى مسقوف تحيط به أروقة وتطل عليه أكثر غرف البيت ويقضى فيه السكان جزءاً كبيراً من وقتهم ويستقبلون فيه زوارهم (المعرب)

(٣) هذه النظرية غير معترف بها الآن

راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن المنارات فى الجزء الأول من كتابه عن العمارة الاسلامية Early Muslim Architecture ص ٣٨ و ٣٩ و ٤٠ و ٣٢٨ وما بعدها (المعرب)

اللوحـــة رقم « ٢٢ »



(شكل ٦١) — مسجد قايتباى بالقاهرة
يرى المنبر فى الوسط وعلى يمينه المحراب

هناك حاجة إلى هـذا الرأى الذى قد يبدو غير مناسب أيضاً .
فالواقع أن أصول العمارة الإسلامية موضوع لم يظهر فى الوجود إلا بعـد أن جعل المسلمون مساجدهم — أو بالأحرى تلك الأماكن البسيطة التى كانت تأويهم فى أثناء إقامة الصلاة — أبنية فيها شىء من فن العمارة .

وانتقل المسلمون من القناعة بالضرورى اللازم إلى الطموح إلى الأبنية الضخمة الفاخرة انتقالا سريعاً إلى درجة تبعث على الدهشة إذا تذكرنا ما كانت عليـه عقيدة المسلمين من صرامة وقسوة وشـدة أو ذكرنا الحياة الحربية الخشنة الشاقة التى كان يحياها السواد الأعظم من المسلمين . وعلى كل حال فإنه لم يمض على وفاة النبى عشرون سـنة حتى أعيد بناء مسجده بالمدينة وأقيمت له جدران ودعائم من الحجر .

وفى السنين الأخيرة من القرن السابع الميلادى شيدت قبة الصخرة على مقربة من المسجد البسيط الذى كان الخليفة عمر قد بناه فى بيت المقدس بعـد أن فتحها العرب سنة ٦٣٩ . وهى بناء فاخر ضخم ، فيه زخارف غاية فى الروعة والإبداع . وهنا نواجه اب الجدل العنيف الذى لا يزال قائماً حول نشأة العمارة الإسلامية .
وقبة الصخرة بناء حجرى أنيق أو بالأحرى مشهد كان الحجاج يطوفون فيـه حول الصخرة التى يعتقدون أن النبى صعد عندها

إلى السماء . ولكن قبة الصخرة ظلت فريدة فى عمارتها ولم يقلد المسلمون رسمها (١) فى المساجد التى شيدوها بعد ذلك ؛ إذ أنهم ظلوا نحو أربعة قرون على الأقل لا يكادون يبعدون عن رسم الجامع المستطيل ذى الصحن المفتوح . ومن ثم ذهب بعض الباحثين فى غير روية إلى أن قبة الصخرة طراز من الأبنية الرومانية أوالبيزنطية البحتة ، نقله صناع مسيحيون عن نماذج وثنية أو مسيحية فاعتبرت فى زعمهم بناء غريباً عن العمارة الإسلامية يخرج تماماً عن نطاق الفن العربى فى جوهره . وثم بعض الحق فى

(١) تقع قبة الصخرة فى وسط الحرم الشريف ببيت المقدس ، ويطلق عليها فى بعض الأحيان اسم جامع عمر لأن الخليفة الثانى كان قد أقام فى موضعها مصلى صغيراً من الخشب شيد عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالى فى سنة ٦٩٠ . وقبة الصخرة على شكل مثمن مثل كنيسه العذراء التى شيدها الامبراطور جستنيان فى أنطاكية . والبناء فوقه قبة عالية تغطيها فسيفساء فيها موضوعات زخرفية كبيرة باللونين الأخضر والذهبى والقبة محمولة على دائرة من أعمدة ضخمة من الرخام الأخضر أو حجر السماق الأخضر وذات تيجان مذهبة . وقد عنى عبد الملك بن مروان بقبة الصخرة عناية زائدة لأنه أراد أن يحول الحج من مكة إليها حين كانت الكعبة فى يد منافسه عبد الله بن الزبير ، وقد روى المؤرخ اليعقوبى أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج لأن ابن الزبير كان يرغمهم على البيعة له وقد ضج الناس وقالوا لعبد الملك : تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا . فقال لهم : هذا ابن شهاب الزهرى يحدثكم أن رسول الله قال : (لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد : المسجد الحرام ومسجدى ومسجد بيت المقدس) وهو يقوم لكم مقام المسجد الحرام ، وهذه الصخرة التى يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة (المعرب)

ذلك الرأى ويحتمل أن يكون صحيحاً إلى حد بعيد . ولكن لا بد ألا نبالغ فيه . فالواقع أن العرب كانوا يرمون فى بناء هذه القبة المضلعة إلى غرض معين : وهو تعظيم الصخرة المقدسة وحفظها فى بيت المقدس . وقد كانت هذه الصخرة مقدسة قبل ذلك عند المسلمين وعند اليهود على السواء ، وأراد المسلمون أن يشيدوا بناء ينافس ، بل يبز الكنيسة المسيحية المشهورة المحتوية على الضريح المقدس (١) . والقريبة من المكان الذى قامت فيه قبة الصخرة . وهو نشز عظيم فى وسط هضبة صخرية واسعة تسمى الحرم الشريف . وقد كان هناك مسجد يعرف باسم المسجد الأقصى . وقد شيد على مقربة من قبة الصخرة ، ويقع على امتداد محورها الرئيسى . وهو مسجد قديم ، وتاريخه غامض ومعقد لا يتسع المجال هنا لبحثه .

وقد أظهر العرب رأياً صائباً فى اتخاذهم القبة عنصراً مميزاً لهذا المقام الشريف ولكن مما لا ريب فيه أن القبة عرفها الرومان والبيزنطيون من قبلهم وكانت آخر ما وصلوا إليه كعنصر

---

(١) وهكذا نلاحظ أن الشكل المثمن لم يظهر ثانية فى تصميم الجوامع الاسلامية لأنه كان ملائماً كل الملاءمة ليحيط بالصخرة المقدسة فى الحرم الشريف ، ولكن تصميم الكنائس المسيحية المعروف بالباسيليكا كان أوفق للعبادة الاسلامية ، وهو الذى اتخذه المسلمون فى أكثر الأحيان أساسا لعمارة مساجدهم (المعرب)

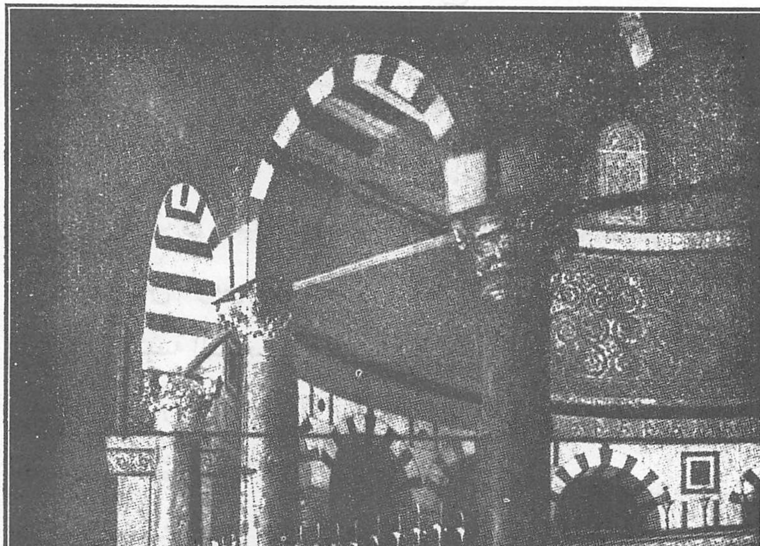
أساسى فى الأبنية التى شيدت لإيواء ضريح أو مكان مقدس على أننا يجب ألا ننسى أن الرومان والبيزنطيين لم يكونوا وحدهم بناة القباب . فإن شتريجوفسكى Strzygowski[1] الذى نصب نفسه لبيان تأثير الفنون الإيرانية يذهب إلى أن القبة فى العمارة الشرقية نشأت فى آسيا الصغرى أو فى الأقاليم الواقعة شرقيها ثم انتقلت عن طريق أرمينية إلى بيزنطة ومن ثم انتقلت منها برعاية الكنيسة المسيحية إلى البلقان والروسيا

وهكذا نرى أنه على الرغم من أن العرب استخدموا القبة لأول مرة فى هذا البناء فانهم لم يكونوا فى ذلك يقتبسون ميزة مسيحية محضة أو رومانية محضة — بل يحتمل أن تكون قبة الصخرة منقولة عن القبة الموجودة فى كنيسة القيامة التى تكاد تساويها فى الحجم والتى تقع على مقربة منها . ومن الثابت أنه كانت هناك كنائس ذات قباب فى سورية وأرمينية قبل نهاية القرن السابع بزمن طويل كما كانت فى فلسطين كنائس من نوع قبة الصخرة أى ذات قباب قائمة فوق أبنية مثمنة الشكل . وأما فى بقية البناء فقد كانت الحوائط من الحجر الصلب كما كانت الأقواس (البواكى) الداخلية وأقواس فتحات النوافذ نصف دائرية . وكانت جميع العمد التى استخدمت فى

---

(١) انظر I. Strzygowski, op. cit. p. 27

اللوحـــة رقم « ٢٣ »



(شكل ٦٢) ـــ داخل قبة الصخرة ببيت المقدس

تلك (البواكى) قديمة أخذت من المبانى العتيقة وثنية كانت أو مسيحية . ومن ثم لم تكن أبدان هذه العمد ولا تيجانها من طراز واحد . وكانت تتصل تيجان العمد بعضها ببعض عند بدء الأقواس بروابط خشبية ضخمة ، ومن المحتمل أن تكون هذه الروابط الخشبية قد استخدمت لتقاوم هزات الزلازل التى تسود تلك البقاع أو لأن البنائين لم يكونوا على ثقة تامة من قوة احتمال الأقواس بمفردها — على أننا نعرف أن مثل هذه الروابط كانت تستخدم فى المبانى البيزنطية . أما القبة ذاتها فكانت مكونة من طبقتين وهى مشيدة كلها من الخشب المغطى من الخارج بالرصاص ومن الداخل بطبقة من الجبس المنقوش (١)

وعلى كل حال فإن قبة الصخرة ليست على الحال التى كانت عليها فى عصر بنائها . على أن أكثر زخارف الفسيفساء الموجودة فيها الآن ترجع إلى العصر الذى بنيت فيه القبة ، ولكن أكثر الزخارف الأخرى الباقية يرجع عهدها إلى عصر متأخر . ومهما يكن من شىء فإننا نرى أن الظواهر المعمارية التى استحدثها مهندسو قبة الصخرة عند بنائها تنحصر فى استعمال القبة واستعمال الأقواس نصف الدائرية وكذا الروابط الخشبية . ومن المحتمل

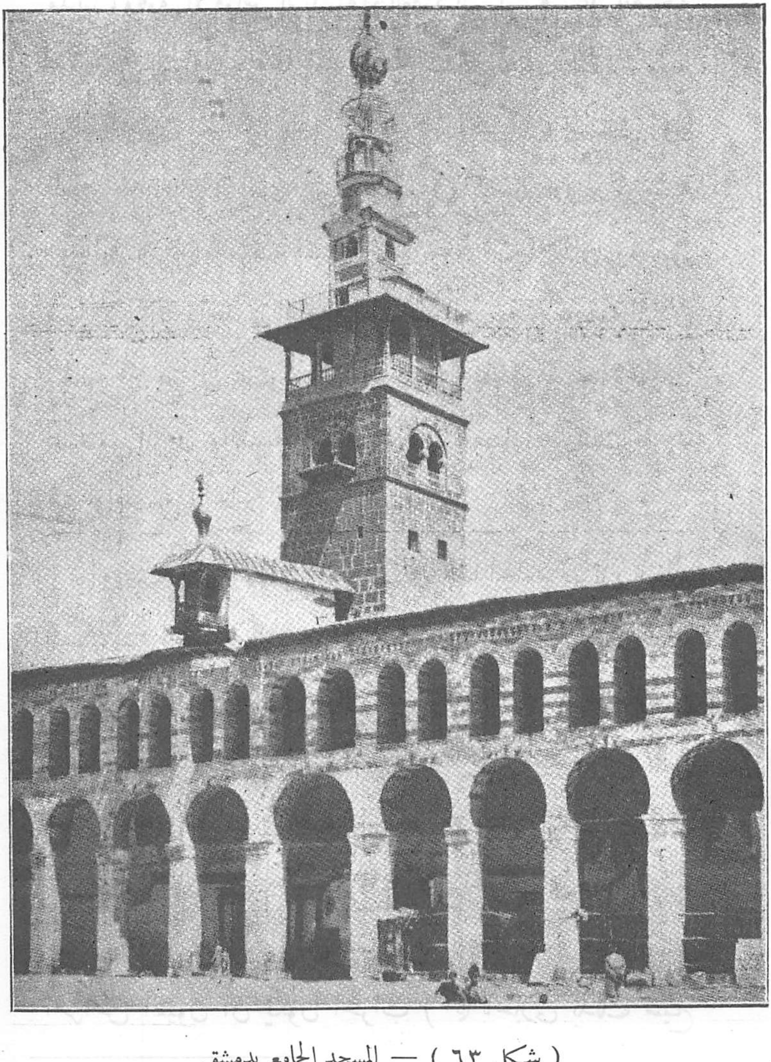
---

(١) راجع ما كتبه الأستاذ كريزول Creswell عن قبة الصخرة فى الجزء الأول من كتابه عن العمارة الاسلامية Early Muslim Architecture (المعرب)

أيضاً أن الفسيفساء لم تكن مألوفة كثيراً قبل هذا البناء . ولكن القوس نصف الدائرى لم يكن اختراعا عربيا . أما الروابط الخشبية فليس معروفا على اليقين أين بدأ استخدامها . كما أن استخدام الفسيفساء كان معروفا قبل الإسلام

ويأتى بعد قبة الصخرة من حيث الأهمية والترتيب التاريخى فى الأبنية الإسلامية المسجد الجامع بدمشق الذى بنى فى السنين الأولى من القرن الثامن (شكل ٦٣) . والإيوان الرئيسى فى هـذا المسجد جناح مرتفع فيه شبابيك فوق الأقواس التى تطل على الصحن . والظواهر المعمارية الجديدة فى هذا الجامع عديدة . وفى الإيوان الرئيسى ثلاث بلاطات aisles, traveés موازية للقبلة تقسمها فى الوسط بلاطة معترضة تقوم فوقها قبة . وفى طرف هـذه البلاطة المعترضة أى فى وسط الحائط الجنوبى للإيوان الرئيسى يقوم محراب يعين اتجاه مكة . أما الأقواس التى تحيط بالصحن فهى محمولة على دعائم . وهذه الأقواس من النوع الذى يشبه حدوة الفرس والذى قدر له أن يكون مميزاً لفن العمارة فى غربى العالم الإسلامى لسبب غير ظاهر كل الظهور . وهـذا النوع من الأقواس قد يكون فى أعلاه مستديراً أو مدبباً ، وفى كلتا الحالتين نرى تقوساً يبدأ مباشرة من أعلى تيجان الأعمدة . وفى جامع دمشق نرى هذا النوع من الأقواس مستديراً وليس

اللوحـــة رقم « ٢٤ »



(شكل ٦٣) — المسجد الجامع بدمشق

مدبباً ، وفوق الأقواس الرئيسية أو العقود التى تشرف على الصحن صف من النوافذ جزؤها العلوى على شكل نصف دائرة . وتقع كل نافذتين منها على عقد من العقود . وقد كان هناك فى زوايا المعبد Temenos الذى بنى الجامع فى داخله بروج أربعة رومانية ، كان العرب يستخدمونها كمنارات للأذان ولم يبق منها الآن إلا واحد فى الزاوية الجنوبية الغربية . أما بقية المآذن الحالية فترجع إلى عصر متأخر . وكان فى داخل المسجد زخارف غنية من المرمر والفسيفساء . كما يظهر أيضاً أنه كانت توجد فيه نوافذ من الزجاج الملون

وربما كان التصميم الغريب فى هذا الجامع قد تأثر بنظام الكنائس السورية التى حولها المسلمون إلى مساجد ، كما أن إدخال البلاطة المعترضة فى رواق القبلة والقبة التى تعلو هذا الرواق ربما كان الباعث إليه رغبة القوم فى إظهار أهمية القبلة التى يحدد اتجاهها محراب فى هذا الجامع — وذلك لثالث مرة فى تاريخ العمارة الإسلامية (١) . وربما كان المحراب فى ذاته فكرة مبتكرة فإنه من المحتمل فى بقعة من العالم يكثر فيها انتشار أمراض العيون أن يكون المحراب (كما أخبرنى بذلك شيخ

---

(١) بنى أول محراب مجوف فى مسجد المدينة والثانى فى جامع عمرو بالفسطاط

عجوز) بنى على شكل حنية ليتيسر للأعمى أن يجده عندما يتحسس طريقه حول جدران المسجد . ومن المحتمل أيضاً كما مر بنا أن يكون المسلمون قد استعاروا المحراب من الحنية التى توجد فى صدر الكنيسة ، والتى تسمى باللاتينية Apsis ، أما الأقواس التى على شكل حدوة الفرس فقد وجدت محفورة فوق الصخر فى آثار ترجع إلى ما قبل الإسلام ، ولكن ظهورها فى جامع دمشق كان من أقدم الحالات التى ظهرت فيها لتلك الأقواس وظيفة معمارية صحيحة

أما الغرض من المئذنة فغير غامض إذ أنها بنيت لكى تكون مكاناً مشرفاً يدعو منه المؤذن المؤمنين إلى الصلاة ، ولعل المسلمين عمدوا إلى استحداث هذا الأذان ليكون مقابلا لعادة المسيحيين فى الدعوة إلى العبادة بدق المقرعة وذلك قبل استخدام النواقيس ، أو لما اعتاده اليهود من نفخ الأبواق . ويظهر أن أول مثال لاستعمال المنارة أو المئذنة فى الإسلام كان فى دمشق (١)

(١) لعل أول إشارة نعرفها إلى المآذن ما ذكره المقريزى عند الكلام على زيادة مسلمة بن مخلد الأنصارى فى الجامع العتيق (جامع عمرو) فقد كتب أن هذا الوالى « أمر بابتناء منار المسجد الذى فى الفسطاط وأمر أن يؤذنوا فى وقت واحد وأمر مؤذنى الجامع أن يؤذنوا للفجر إذا مضى نصف الليل ، فاذا فرغوا من أذانهم أذن كل مؤذن بالفسطاط فى وقت واحد ، قال ابن لهيعة فكان لأذانهم دوى شديد ، فقال عابد بن هشام الأزدى لمسلمة بن مخلد :

وأقدم مأذنة باقية للآن هى مأذنة المسجد الجامع فى مدينة القيروان على مقربة من تونس . والثابت أن هذه المأذنة بنيت فى خلافة هشام (سنة ٧٢٤ — ٧٤٣) وهى عبارة عن برج مربع ضخم وكبير يضيق قليلا كلما ارتفع ، وتعلوه شرفات بطابقان بنى أحدهما فى عصر متأخر . وحتى لو صح أن البروج الأربعة فى جامع دمشق كانت أولى المآذن التى اتخذت لهذا الغرض ، فلسنا نظن أننا فى حاجة إلى أن ننسب إلى سورية أو إلى أى إقليم معين نشأة بناء بسيط جدا مثل مأذنة القيروان . فنحن فى حالة هذه المأذنة الأخيرة أمام ضرورة لازمة للطقوس الدينية سدّت فى أبسط طريق . وفيما عدا ذلك فإن جامع

= لقد أحكمت مسجدنا فأضحى ... كأحسن ما يكون من المبانى
فتاه به البلاد وساكنوها ... كما تاهت بزينتها الغوانى
وكم لك من مناقب صالحات ... وأجدر بالصوامع للأذان
كأن تجاوب الأصوات فيها ... إذا ما الليل ألقى بالجران
كصوت الرعد خالطه دوى ... وأرعب كل مختطف الجنان

وقيل إن معاوية أمره ببناء الصوامع للأذان قال وجعل مسلمة للمسجد الجامع أربع صوامع فى أركانه الأربع ، وهو أول من جعلها فيه — الخطط ج ٢ ص ٢٤٨

وقد ذكر الأستاذ كريزول Creswell أن فكرة هذه الصوامع منقولة عن الأربعة البروج التى كانت فى أركان المعبد الوثنى الذى كان المسلمون يصلون فيه بدمشق ، والذى قام فيه المسجد الجامع بتلك المدينة . وقد أصبحت هذه البروج أول مآذن فى الاسلام كما أشار إليها ابن الفقيه . ولا يزال لفظ (صومعة) مستعملا حتى الآن فى شمالى إفريقية للدلالة على منارات المساجد ، وهى فضلا عن ذلك مربعة الشكل فى تلك الأقاليم (المعرب)

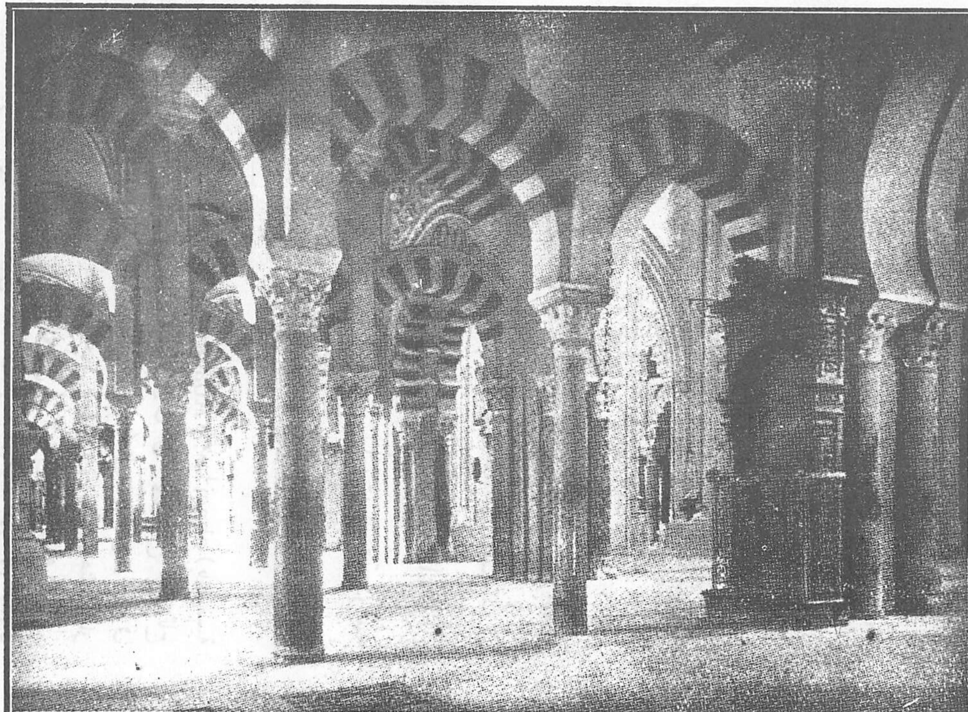
القيروان من طراز المساجد الجامعة ، وقد حدثت فيه تعديلات عديدة ولكنه لا زال يحتفظ بوجه عام بالشكل الذى أصبح عليه بعد إعادة بنائه فى آخر القرن التاسع . وجامع الزيتونة فى تونس الذى شيد فى سنة ٧٣٢ مثل آخر قديم شائق لنوع المسجد الجامع ، وله (بوائك) مكونة من أقواس مرتفعة ارتفاعاً يقلل من جمالها وهى قائمة على عمد قديمة . وفوق التيجان كتل خشبية (محامل) [١] تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية ، ولقد شوهت مثل هذه الروابط كثيراً من الأبنية الإسلاميه القديمة

ويأتى بعد ذلك المسجد الجامع فى قرطبة باسپانيا الذى بدئ فى بنائه سنة ٧٨٦ وقد أصبحت مساحة هذا المسجد فى القرن العاشر ضعف مساحته الأولى . ولكن فى استطاعتنا أن نصل إلى معرفة تصميمه الأصلى إذا درسنا أبنيته القائمة دراسة وافية . وعلى كل حال فانه كان مسجداً جامعاً له رواق طويل

---

(١) «محمل» ترجمة للكلمة اللاتينية Abacus وجمعها abaci (بالفرنسية abaque وبالألمانية Deckplatte) والمحمل فى فن العمارة لوح فوق تاج العمود يزيده قدرة على حمل العتب architrave) على أنه ليس واحداً فى كل الأبنية ، فهناك آثار مصرية التاج والمحمل فيها شىء واحد بينما هناك آثار أخرى فيها تحت المحمل تاج من زهر اللوتس أو البردى أو فروع النخل . أما عند اليونان فيختلف المحمل باختلاف نوع الأعمدة فهو فى العمود الدوريك بسيط ليس فيه زخرفة ، وفى العمود اليونيك له حلية بينما نراه منحنياً وكثير الزخارف فى العمود الكورنتى (المعرب)

اللوحـــة رقم «٢٥»



(شكل ٦٤) — داخل المسجد الجامع فى قرطبة . من تصوير أركسيف ماس

يحتوى على إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك فى كل منها عشرون عموداً . وكانت هذه العمد قد أخذت من الأبنية الرومانية القديمة كما حدث فى حالات سبقت الإشارة إليها . وكان الرواق عظيم الحجم فصار من المستحسن أن يكون له سقف يتناسب علوه ومساحة هذا الرواق . وكان هـذا السقف فى الحقيقة أعلى بكثير من ارتفاع العمد التى كان متيسراً الحصول عليها والتى كانت تعلوها أقواس عادية على شكل حدوة الحصان . ومن ثم بنى صف ثان من الأقواس فى مستوى أعلى من مستوى الأقواس الأولى ، وكان لهذا أثر معقد لا يسر الناظرين . وهكذا نجد أن استعمال العمد الجاهزة القديمة أملى على البنائين شكل البوائك فى جامعى القيروان وقرطبة ، بينما استعمال الدعائم من الحجر أو الآجر أو استخدام عمد أكثر طولا تصنع خصيصاً من أجل البناء كان يمكّن البنائين من الاستغناء عن مثل هـذه الوسائل المعيبة . وكانت تحيط بجامع قرطبة جدران عالية تسندها دعامات قائمة ، وكانت هناك بوائك تدور حول الصحن

وعلينا الآن أن نرجع إلى أرض الجزيرة حيث بنيت عدة مساجد من الآجر الذى يمتاز به طراز العمارة فى هـذا الإقليم وهـذه الجوامع حلقة اتصال بين مسجد المدينة والمسجد الجامع

الذى بناه ابن طولون فى مصر . وأهم هـذه المساجد العراقية هى مساجد أخيضر والرقة وأبى دُلَف وسامرّا ، والمسجدان الأولان يرجع تاريخهما إلى أواخر القرن الثامن والمسجدان لتاليان إلى أواسط القرن التاسع . وكلها تجرى على نمط العمارة الساسانية وفيهـا كلها تصميمات المساجد الجامعة .

أما مسجد أخيضر الذى وصفته الآنسة جرترود بل (١) Gertrude Bell وصفاً ممتعاً فى المؤلف الذى كتبته عنه فإن له أهمية خاصة لأننا نجد فيه القوس المدبب فى بداية نشأته ، ذلك القوس الذى صار فيما بعد مميزاً هاما لفن العمارة القوطى الغربى .

والقوس الذى يميز العمارة الساسانية نصف دائرى ولـكننا قد نقابل أحياناً أمثلة قديمة مستقلة لأقواس مدببة . ومن المحتمل أن تكون الأقواس التى على شكل حدوة الفرس قد استخدمت قبل ذلك فى أرض الجزيرة ، وهناك عدد منها فى الـكنائس السورية مثل كنيسة قصر ابن وردان التى يرجع تاريخها إلى حوالى سنة ٥٦٤ كما أن هناك مثالا يونانيا من هذه الأقواس فى مدينة كيوزى Chiusi فى إيطاليا . وفى مسجد أخيضر نرى الأقواس بيضاوية مدببة ومرتفعة قليلا كما فى قصر المشتى Mshatta .

---

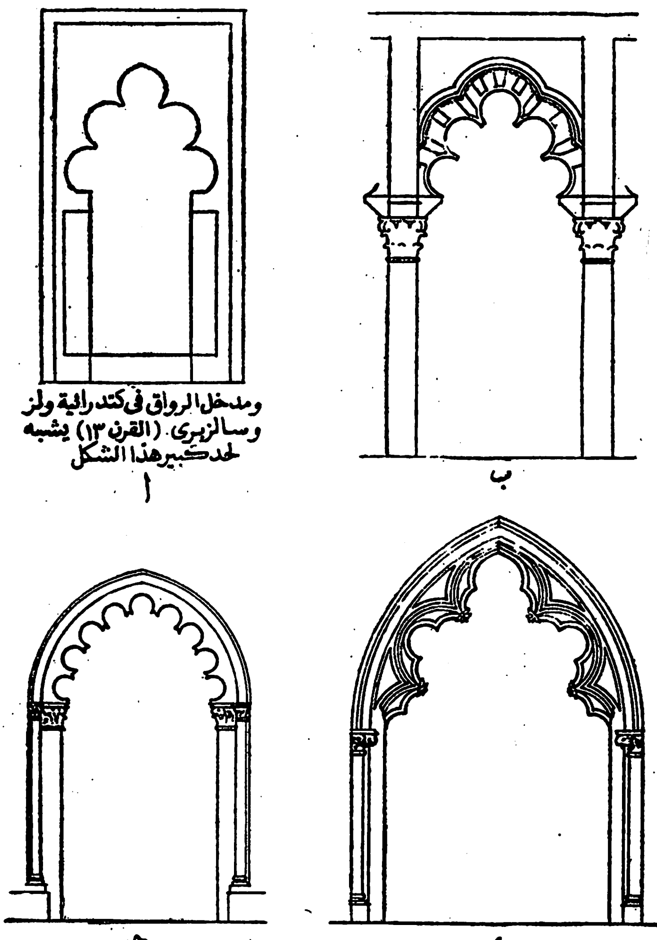
(١) انظر G. L. Bell, Palace and Mosque at Ukhaidir (Oxford, 1914.)

إلا أنه فى باب بغداد وفى مدينة الرقة وفى مسجد أبى دلف على مقربة من سامرا يظهر فى القوس ذلك الانحناء الذى أصبح ميزة للعمارة الإسلامية فيما بعد . ثم أصبح فى أواخر القرن الثامن سائداً فى بلاد الجزيرة . وأما أمثلة الأقواس المدببة التى توجد أحياناً فى الهند والتى يرجع عهدها إلى زمن أعرق فى القدم فهى محفورة فى الصخور الصلبة وليست عقوداً معمارية بالمعنى الصحيح .

والمسجد الجامع فى سامرا كبير الحجم ذو قيمة تاريخية عظيمة ويحتوى على رواق كبير فى اتجاه القبلة وله عدة أروقة جانبية تحيط بجوانب الصحن الباقية . وفى كل ركن من أركان جدران المسجد الخارجية أبراج مستديرة بينها أبراج نصف مستديرة . وفى الجدار الجنوبى صف من نوافذ صغيرة رؤوسها ذات فصوص . ومن المحتمل أن تكون هذه الظاهرة المعمارية الهامة — التى وجدت أيضاً فى جامع قرطبة — قد نشأت فى الهند إبان العصر البوذى كما يذهب إلى ذلك هاقل Havell [١] . وإذا لم يكن هذا صحيحاً ، فإن الفضل فى وجود تلك الأقواس على اختلاف أنواعها وتطوراتها فى العمارة الأوروبية راجع إلى المسلمين (شكل ٦٥) . ومن الظواهر المعمارية ذات

---

(١) انظر E. B. Havell, Indian Architecture (2nd edition, London, 1927) pp. 82—6.



(شكل ٦٥) — نماذج للمقارنة بين عقود ذات فصوص (دون مراعاة لمقياس الرسم)

ا — بسامرا فى المسجد الجامع (٨٤٦ — ٨٥٢)

ب — بقرطبة فى رواق المسجد الجامع (٩٦١ — ٩٧٦)

ج — فى كنيسة لاسوتيرين La Souterraine بفرنسا (حون سنة ١٢٠٠)

د — فى كنيسة كلاى Cley بنورفولك (القرن الرابع عشر)

الأهمية الـكبرى فى مسجد سامرا استخدام الدعائم المصنوعة من الآجر لحمل البوائك بدلا من العمد القديمة التى استعملت لهذا الغرض فى قرطبة وفى غيرها من البلدان . وهـذه الدعائم مثمنة الشكل قائمة على قاعدة مربعة ولـكل دعامة منها أربعـة أعمدة من الرخام مستديرة أو مثمنة الشكل ، وكانت هذه العمد متصلة بعضها ببعض بمسامير معدنية وكانت تيجانها على شكل الناقوس وهـذه الظواهر المعمارية الأخيرة انتقلت إلى فن العمارة الغربى . على أن المنارتين الحلزونيتين اللتين شيدتا فى جامع سامرا ثم فى جامع ابن طولون بعد ذلك لم يكن لهما أثر فى تطور فن العمارة الإسلامى أى أنه لم تأت بعدهما منارات على هذا النمط

أما جامع ابن طولون فى مصر فقد بدأ بناؤه فى سنة ٨٧٦ ، وقد أسهب فى وصفه كثير من الـكتاب[١] . ولـكن أهميته فى تاريخ العمارة الإسلامية قد نقصت بعض النقص لأننا نلاحظ أن بعض الظواهر المعمارية الهامة فيه موجودة فى بعض أبنية عراقية أقدم عهداً منـه . وجامع ابن طولون مسجد جامع كبير يكاد يكون مربع الشكل ، وفيـه صحن تحيط به أروقة ذات بوائك (شكل ٦٦) ورواق القبلة أكبر بكثير من الأروقة الأخرى ،

(١) راجع الباب الثالث من كتاب Muhammadan Architecture لمؤلف هذا الفصل . (طبع أكسفورد سنة ١٩٢٤)

وبين جدران الجامع وسوره الخارجي أروقة خارجية مكشوفة تسمى الزيادات ، وهذه ظاهرة لم نرها فى العمارة الإسلامية قبل الآن[١] والسور الخارجي ضخم جدا وعليه شرفات زخرفية يمكن اعتبارها — كما سيظهر فيما بعـد — أول نموذج للأسوار ذات النوافذ والشرفات فى العمارة القوطيـة (ومن المعروف أن هناك أنواعاً مختلفة من الشرفات ظهرت فى العمارة الآشورية منذ القرن الثامن قبل الميلاد ، أما فى مصر فقـد استخدمت الشرفات فى تاريخ أقدم من هـــذا) وفى أسفل شرفات السور فى الجامع الطولونى صف من طاقات على شكل أقواس مدببـة ، وهذه الطاقات مركب عليها شبابيك من الجص مخرمة ، ويفصل كل طاقة منها عن التى تليها حنيات مدببـة ورؤوسها ذات فصوص عديدة أو فيها زخارف بارزة . أما بوائك الجامع فمحمولة على دعائم ضخمة من الآجر ، لكل منها فى الزوايا الأربع عمود من الآجر ، مندمج فيها وفوق الدعائم أقواس مدببة فيها انحناء بسيط عند بدئها يجعلها تشبه حدوة الفرس بعض الشبه ، وهكذا نرى أن المسجد كله من أعلاه إلى مستوى السطح الخشبي مشيد من آجر تكسوه طبقة من الجص مزخرفة أو غير مزخرفة ، ويمكننا

---

(١) قارن كتاب الفن الاسلامى فى مصر للدكتور زكى محمد حسن ج ١ ص ٣٩ — ٤٠ (المعرب)

اللوحـــة رقم « ٢٦ »



(شكل ٦٦) — فى جامع ابن طولون بالقاهرة

أن نقول فى ثقة واطمئنان إن الجامع الطولونى عراقى الطراز من كل الوجوه وإنه مأخوذ عن نماذج فى سامرا وبغداد كانت مألوفة لابن طولون فى شبابه

وهناك فوق الظواهر المعمارية التى مر ذكرها عناصر أخرى جديدة : منها كتابات بالخط الكوفى محفورة فى الخشب ، يتجلى فيها الحذق والمهارة فى استخدام حروف الكتابة فى أغراض زخرفية . ومن هذه العناصر الجديدة أيضاً الزخارف الملونة ، ونكاد نراها فوق كل السطوح الظاهرة وهى أكثر ما تكون مصنوعة فوق الجص الأبيض ، ولكننا نراها أيضاً فوق ألواح الخشب فى السقف . وفى الجامع الطولونى محراب فيه زخارف ظاهرة ، وقد حدثت فيه تغيرات بعد بنائه ، وفى وسط الصحن فوارة (ليست هى البناء الأصلى الذى كانت تعلوه قبة خشبية) وهناك مصابيح فخمة تتدلى من السقف

أما المساجد التى يرجع عهدها إلى ما بين آخر القرن التاسع وآخر القرن الثانى عشر فلم يصل إلينا عدد كبير منها ، ولكن لا شك فى أن كثيراً من الأبنية الحربية قد شيد فى هذا العصر . كما أن من المسلم به أن الصليبيين اقتبسوا بعض الأفكار المعمارية من قلاع سورية ومصر ، ولا غرو فإن فن البناء فى سورية وأرمينية كان قد وصل إلى مستوى عال قبل الحروب الصليبية

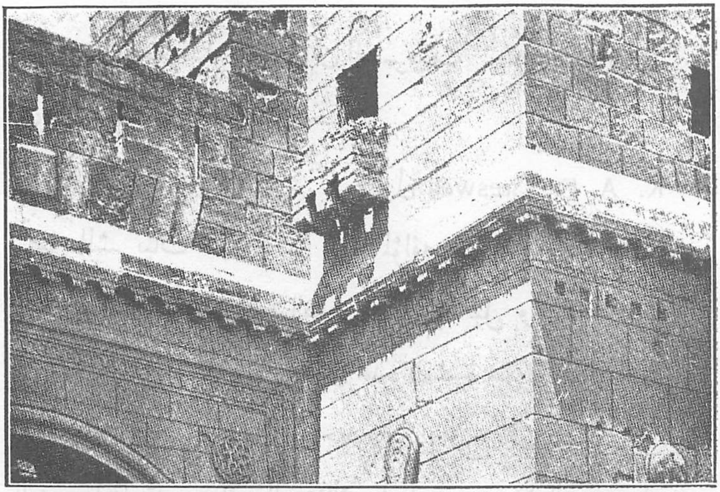
بقرون . واستخدام الأوربيين للمشربيات (١) Machicolation في عمارتهم راجع إلى هذا العصر

وقد درس الأستاذ كريزول K. A. E. Creswell أصل المشربيات المعمارية في ذيل لمؤلفه عن قلعة القاهرة (٢) . فدرس عشرة أمثلة لهذه الظاهرة المعمارية قبل بوجودها قديماً في سورية وأشار إلى أن من بين هذه العشرة ستة أمثلة أو سبعة لم تكن في الحقيقة إلا مرافق حجرية من نوع كان منتشراً حتى العصور الحديثة . ولا يزال هناك واحد من هذا النوع على الرصيف الخشبي الداخل في البحر بمدينة جوري Gorey من أعمال جزيرة جرسي Jersey . أما الأمثلة الثلاثه الباقية التي يحتمل أن تكون قد استخدمت لإلقاء السهام وغيرها فأقدمها عهداً يرجع تاريخه إلى منتصف القرن السادس الميلادي أي قبل

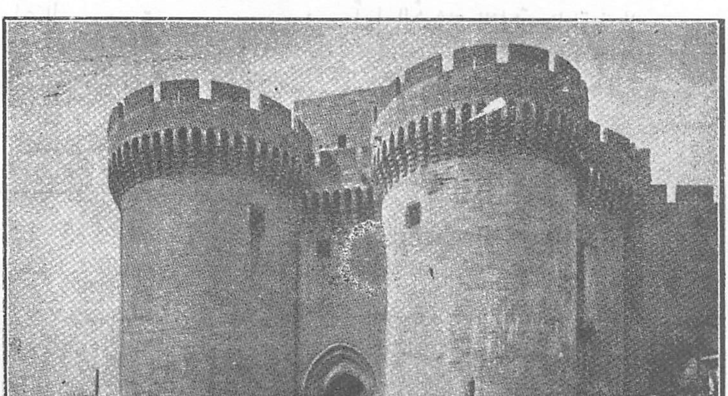
(١) المشربيات في العمارة Machicolation إعداد دعائم يتقارب بعضها من بعض وتحمل فوقها حواجز بارزة ، وبين كل دعامتين فتحة (بالفرنسية Mâchicoulis) مقفولة بباب مستور يمكن أن تصوب السهام منه إلى رءوس المحاصرين الذين يحاولون أن يحفروا تحت الجدران ويضعوا تحتها اللغم كما يمكن أيضاً أن يصب على رءوسهم الزيت أو الماء المغليان أو غير ذلك من الأشياء المؤذية ، وقد حلت هذه المشربيات في العمارة محل الأبنية الخشبية التي كانت تسمى hourdes أو Bretches (brattices) والتي كانت تستعمل لنفس الغرض

(٢) ظهر هذا البحث في Bulletin de L' Institut français d' archéologie Orientale vol. XXIII (Cairo 1924)

اللوحة رقم « ٢٧ »



(شكل ٦٧) — باب النصر فى القاهرة (١٠٨٧)



(شكل ٦٨) — بوابة قصر ڤيلنيف ليزاڤنيون Villeneuve-Lès-Avignon
شرفات (القرن الرابع عشر)

قيام الإسلام . و بعد التاريخ الذى ذكر فيه الأستاذ كريزول Creswell هذه الأمثلة كشف بعضهم عن مثال إسلامى فى قصر الحير على مقربة من الرصافة فى سورية ويرجع تاريخه إلى سنة ٧٢٩ م . وهناك مثالان من تلك الظاهرة المعمارية فوق باب النصر (١٠٨٧) الذى بناه فى القاهرة بناءون من أرمينية . ولا ريب فى أن هاتين المشربيتين المعماريتين كانتا ضربا من الاستحكامات المعدة للدفاع عن سور المدينة (شكل ٦٧) وهما أقدم بنحو مائة سنة من أقدم الذى عرف فى أوروبا من أمثلة هذه الظاهرة المعمارية وذلك فى شاتوجايار Château Gaillard (١١٨٤) وشاتيون Châtillon (١١٨٦) ونورويتش Norwich (١١٨٧) ووينشستر Winchester (١١٩٣) . وهكذا يظهر جليا أن الصليبيين استعاروا فكرة هذه الظاهرة المعمارية من العرب وأن العكس لا يمكن أن يكون صحيحاً ، ومهما يكن من شىء فان المشربيات المعمارية التى تبنى على صف من الدعائم لم تلبث أن أصبحت ظاهرة أنيقة جدا فى القصور الفرنسية والإنجليزية إبان القرن الرابع عشر (شكل ٦٨)

وهناك أسلوب معمارى آخر أخذه الغرب عن مصر وسورية : ذلك هو جعل المدخل الموصل من باب القلعة إلى داخلها على شكل زاوية قائمة أو جعله ملتوياً لكى لا يتمكن العدو الذى

يصل إلى الباب من أن يرى الفناء الداخلى أو أن يصوِّب سهامه إلى من فيه . والظاهر أن فن العمارة الحربية عند الرومان والبيزنطيين لم يكن معروفاً فيه مثل هذا النوع من المدخل ، بل كانت هناك عدة أبواب دفاعية تُشيّد على قطر واحد ، ويفصل كل باب عن الآخر فضاء كانوا يسمونه (پروپوجنا كولوم) Propugnaculum ويدل أقصى ما نعرفه الآن على أن أول ما استعملت هذه المداخل الملتوية كان فى القرن الثامن بمدينة بغداد « المستديرة الشكل » ؛ ثم ظهرت أيضاً فى قلعة صلاح الدين بالقاهرة (التى شيدت سنة ١١٧٦) ثم ظهر منها مثال بديع فى قلعة حلب . ووجود هذه المداخل الملتوية نادر فى انجلترا على الرغم من أن هناك مثالا جيداً لها فى بومارس Beaumaris . أما فى فرنسا فكانت أكثر ظهوراً ونرى مثالا لها فى قرقاسونيه Carcassonne . ولكن انجلترا وفرنسا كانتا ، فى القلاع المحصنة تحصيناً متقناً ، تفضلان المداخل المنحرفة كما فى پيرفوند Perrefonds وكونوى Conway

وليس فى بلاد الهند أبنية إسلامية مهمة أقدم من الآثار الموجودة فى مدينة دهلى ، والتى يرجع تاريخها إلى أوائل القرن الثالث عشر . كما أنه ليس فى تركية أسيا أبنية أقدم من هذا

التاريخ ؛ إذ أن العمائر السلجوقية فى قونيــة بدأت بنايتها حول أوائل القرن الثالث عشر أيضاً

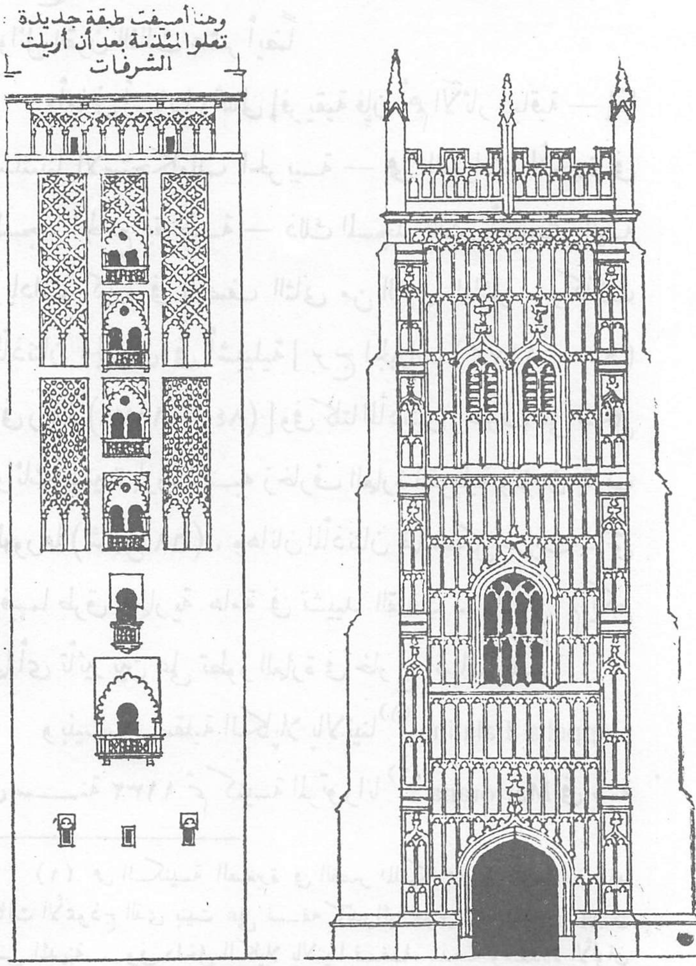
وأما فى أسبانيا وشمالى إفريقية فإن أهم الآثار الباقية — إذا استثنينا الاستحكامات الحربيــة — هى العمارات الأخيرة فى المسجد الجامع بقرطبــة — ذلك المسجد الذى أضيفت إليــه زيادات كبيرة فى النصف الثانى من القرن العاشر . وكذلك المأذنتان الجميلتان فى أشبيلية [برج الجيرالدا (١١٧٢ — ٩٥) وفى رباط (١١٧٨ — ٨٤)] وفى كلتا المأذنتين زخارف على شكل بوائك صغيرة بارزة تشــبه زخارف العمارة القوطية وتؤذن بقرب ظهورها (شكل ٦٩) . وهاتان المأذنتان لهما شكل غريب شائق وفيهما طرق معمارية هامة فى تشييد القباب . ولــكن لم يكن لهما أى تأثير بيّن على تطور العمارة فى خارج أسبانيا نفسها

وبنيت فى صقلية الكاپلا پالاتينا[١] Cappella Palatina فى ســـنة ١١٣٢ ثم كنيسة المرتورانا[٢] Martorana فى سنة

---

(١) هى الكنيسة الصغيرة فى القصر الملكى بمدينة پالرمو ، وقد كانت الأنموذج الذى بنيت على نسـقه كاتدرائية مونريالى Monreale فى نفس المدينة . وفى داخل الكاپلا پالاتينا فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير فى الجمال والابداع . أما سقف الكنيسة وما فيها من تحف خشبية فغنى بالزخارف المحفورة ويشهد بتأثير الصناعة والأساليب الاسلامية (المعرب)

(٢) كنيسة المرتورانا أو Sainte - Marie - de - l' Amiral =



أ   ب

(شكل ٦٩) — نموذجان للمقارنة بين برجين مزخرفين (دون مراعاة لمقياس الرسم)

ا — منارة الجيرالدا باشبيلية (١١٧٢ — ١١٩٥)

ب — برج الناقوس فى ايفزهام Evesham (١٥٣٣)

١١٣٦ وقصر العزيزة [١] La Ziza فى سـنة ١١٥٤ ثم قصر لاكوبا [٢] (القبـة) La Cuba فى سنة ١١٨٠ . وهـذه هى لتواريخ التى ثبتت صحتها ، وكلها ترجع إلى ما بعد انتهاء الحكم لإسلامى فى جزيرة صقلية سـنة ١٠٩٠ بعد انتهائه فى پالرمو Palermo نفسها سنة ١٠٦٠

ولـكن على الرغم من أن هذه الأبنية شيدها النورمنديون فإن فيها كثيراً من الظواهر المعمارية العربية البحتة . تلك الظواهر التى توجد أيضاً فى إيطاليا نفسها بمدينتى أمالفى Amalfi وسالرنو Salerno

وأهم الأبنية التى ترجع إلى هذا العصر فى إيران هو مسجد لجمعة فى أصبهان ، والمسجد الـكبير فى مدينة الموصـل حول ١١٤٥ — ٩١) وكلاهما مسجدان جامعان كبيران . وقد دخلت على أولها تعديلات كبيرة . ولما كانت المساجد الإيرانية

= من كنائس پالرمو التى يظهر فى ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير لفنين الاسلامى والبيزنطى (المعرب)

(١) قصر العزيزة بناء نورمندى مستطيل الشكل له ثلاث طبقات ، وقد كانت جوانبه الأربعة والجزءآن البارزان من البناء فى اثنين منهما مزينة ثلاث طبقات من العقود الصماء blind arcades ، وأما داخل القصر فغنى بالأعمدة الرخامية والحنايا التى تعلوها المقرنصات (المعرب)

(٢) قصر القبة بناء نورمندى مستطيل الشكل أيضا ولـكن فى كل جانب من جوانبه الأربعة جزءاً بارزاً من الجدار ، وفى الجدران زخارف محفورة على شكل عقود صماء ، وقد كان فى وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة تعلوها قبة تنسب إليها القصر (المعرب)

مبنية من الآجر ، فقد كانت تحلّى بزخارف من الجص وتكسى بتربيعات من القاشانى ، وقد ذاعت هذه الطريقة الأخيرة حتى فى بلاد كانت أبنيتها يستخدم فيها الحجر لا الآجر مثل سورية ومصر . وكانت المآذن فى بلاد إيران مزدوجة فى أغلب الأحيان وكانت أسطوانيـة الشكل دقيقة الطرف قليلاً فى أعلاها كما كانت تكسوها تربيعات من القاشانى براقة مختلفة الألوان . وقد شبه الأستاذ سالادان Saladin هذه المآذن — فى شىء من الغلو والمبالغـة — بمداخن المصانع ؛ وفى الحق أن المآذن الإيرانية لا يمكن مقارنتها فى الرشاقة والأناقة بمآذن المساجد فى القاهرة . وقد دخلت فى بلاد إيران الزخارف العربية التى تسمى المقرنصات والتى سيأتى وصفها فى الفقرة الآتية ، وما لبثت هذه الزخارف أن ذاعت فى بلاد إيران ذيوعاً كبيراً

والأمثلة الرئيسية لمبانى المدرسة السورية المصرية موجودة كلها فى القاهرة ، وهى تشمل المسجدين الجامعين الكبيرين : جامع الأزهر (٩٧٠) وجامع الحاكم (٩٩٠ — ١٠١٢) ، ثم المسجد الجامع الصغير الذى يسمى جامع الأقمر (١١٢٥) ، ثم ضريح ومسجد الجيوشى (١٠٨٥) وهو عظيم الأهمية على صغر حجمه . والبوائك فى جامعى الأزهر والأقمر محمولة على عمد قديمة بينما تقوم فى جامع الحاكم على دعائم من الآجر . وكان أول

استعمال الحجر فى عمـارة القاهرة فى جامع الحاكم بالرغم من أن الحجر الجيرى الجيد كان من السهل الحصول عليه من تلال المقطم المجاورة . والظاهر أن مصر كانت حتى هذا التاريخ متأثرة كل التأثر بالأساليب المعمارية العراقية . وكان جامع الجيوشى أول مثال للمساجد التى كانت تتخذ أضرحة فى الوقت نفسه ، وقد تطور هـذا النوع من المساجد وتقدمت عمارته وأصبحت تبنى فيه قبة على قبر مؤسسه ومحراب فى جداره الجنوبى . والصحن فى جامع الجيوشى صغير يصله بمكان القبة ممر مقبو . وفيه مأذنة مربعة لها ثلاث طبقات تعلوها قبة صغيرة عالية على النحو الذى تراه فوق كنائس صقلية

وتطور القبـــة فى تاريخ فن العمارة الإسلامية أمر من الأهمية بمكان كبير ، ولـكن علينا أن نغض الطرف عنه فى هذا البحث القصير ، لأن هذا التطور لم يكن له أثر بيِّن فى الظواهر المعمارية التى خلفها الإسلام للفنون الغربية . ولهذا السبب عينه لا نرانا فى حاجة إلى أن نبحث عن أصل المقرنصات[1]

---

(١) تطلق كلمة Stalactite (من اليونانية stalzein بمعنى ينقط) على التحجر الذى ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك فى بعض الـكهوف بفعل الرشح الذى تنتجه مياه محملة بالأملاح الجيرية ؛ على أن هـذا اللفظ يطلق على الأعمدة التى تصبح معلقة فى سقف الـكهوف ، بينما تطلق كلمة stalagmite (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التى =

stalactites — تلك الظاهرة المعمارية الفريدة التى تبعت المسلمين أنّى ذهبوا ، وأصبحت طابعاً يميز عمارتهم من الهند إلى اسپانيا . ومن المحتمل أن نُرجع هذه الظاهرة المعمارية إلى أصل عراقى . وعلى كل حال فإن أقدم أمثلتها المعروفة يمكن أن ترى فى مأذنة جامع الجيوشى ثم يظهر بعد ذلك فى واجهة جامع الأقمر حيث استخدمت هذه الظاهرة لأغراض زخرفية ، وحيث توجد فضلا عن ذلك حنيات محفورة على شكل صدف . وربما تكون هذه الحنيات هى النوع الذى نقلت عنه الحنيات الصدفية فى عمارة عصر النهضة . وفى أعلى واجهة جامع الأقمر شريط من كتابة كوفية زخرفية

وهناك ظاهرة أخرى ترى فى المساجد التى شيّدت بمدينة القاهرة فى هذا العصر : وهى شرفات على شكل أسنان المنشار ربما كان أصلها عراقيا كذلك . ومن المعقول أن تكون هذه الظاهرة قد تأثر بها مهندسو قصر الدوق [1] وغيره من

= تعلو من الأرض . والمقرنصات أو stalactites فى فن العمارة نوع من الزخارف يقلد بها ذلك التحجر الطبيعى ويتكون من أجسام صغيرة بارزة ومدلاة وأكثر ما يستعمل فى وجهات المساجد وأسقف القصور

(المعرب)

(١) The Doge's Palace وهو أخر أمثلة العمارة القوطية فى إيطاليا ، بدئ تشييده فى أوائل القرن التاسع وأعيد بناؤه مرات عديدة . وهو يدل على ما كان لمدينة البندقية من عظمة تجارية وسيادة بحرية فى =

القصور الأخري فى البندقية

وإن لدينا آثاراً كثيرة من فن العمارة الإسلامية يرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر وما بعده ، وذلك فى جميع أنحاء العالم الإسلامى الذى أصبح يشمل فى تلك العصور بلاد الهند وتركيا بينما انفصلت عنه صقلية (١).

أما فى اسپانيا فهناك القصران المشهوران اللذان يعرفان باسم الحمراء (٢) Alhambra والقصر Alcàzar (٣) وهما يلفتان النظر بما

= العصور الوسطى ، وفيه أساليب معمارية عديدة تذكر بأساليب العمار الاسلامية ولا يبعد أن تكون منقولة عنها (المعرب)

(١) بدأ المسلمون يغزون صقلية منذ سنة ٦٥٢ وبدأت دولة الأغالبة فى فتحها منذ سنة ٨٢٧ ولم يأت عام ٨٤٠ حتى كان المسلمون يحكمون نحو ثلث الجزيرة وزادت أملاكهم فيها بعد ذلك حتى غلب حكمهم على أكثر بقاعها . ولكن المنافسة والعصبية فرقت كلمتهم ، وبدأت أملاكهم تنقص شيئاً فشيئاً حتى انتهى سلطانهم فى أواخر القرن الحادى عشر وقبض على أزمة الأمر الكونت روجر النرمندى ، على أن الثقافة العربية ازدهرت فى صقلية ازدهاراً كبيراً تحت لواء الملوك النرمنديين الذين عرفوا بالتسامح الدينى وبحماية المسلمين حتى منعوا المسيحيين من التبشير بينهم ، وأبقوا العمال والموظفين المسلمين فى وظائفهم (المعرب)

(٢) قصر الحمراء شيده بنو الأحمر فى غرناطة بين سنتى ١٣٠٩ — ١٣٥٤ وفيه أبنية عالية الشهرة كحوش السباع وحوش الريحان ، وقاعة السفراء وقاعة بنى سراج وقاعة الحكم . وأشهر ما فى قاعات هذا القصر وأبهائه الأعمدة الرخامية والنقوش الجصية البديعة ، والكتابات العربية التى تتكرر فيها عبارتا (لا غالب إلا الله) و (عز لمولانا أبى عبد الله) (المعرب)

(٣) إن فى إشارة المؤلف شيئاً من الغموض لأن لفظ (القصر) =

فيهما من زخارف أنيقة على الرغم من الإسراف فيها . وأما ماعدا ذلك من الأبنية الإسلامية فى اسپانيا فليس من الطبقة الأولى فى الجمال والعظمة

وفى القاهرة عدد من أجمل المساجد والأضرحة شيدت حتى سنة ١٥١٧ حين استولى الترك على المدينة . وأما المساجد القليلة التى شيدت بعد هذا التاريخ ، فقد كان طرازها عثمانياً

وفى بلاد الأناضول سلسلة من المساجد الهامة فى مدينتى قونية وبروسة ، يرجع تاريخها إلى ما بين سنة ١٢٠٠ وسنة ١٤٥٣ حين أصبحت القسطنطينية عاصمة لتركيا . ومنذ هذا التاريخ الأخير تأثر المهندسون الأتراك بالأبنية البيزنطية كل التأثير ، وقلدوها حتى حين كانوا يشيدون العمائر فى أماكن بعيدة جدا عن القسطنطينية مثل القاهرة ودمشق

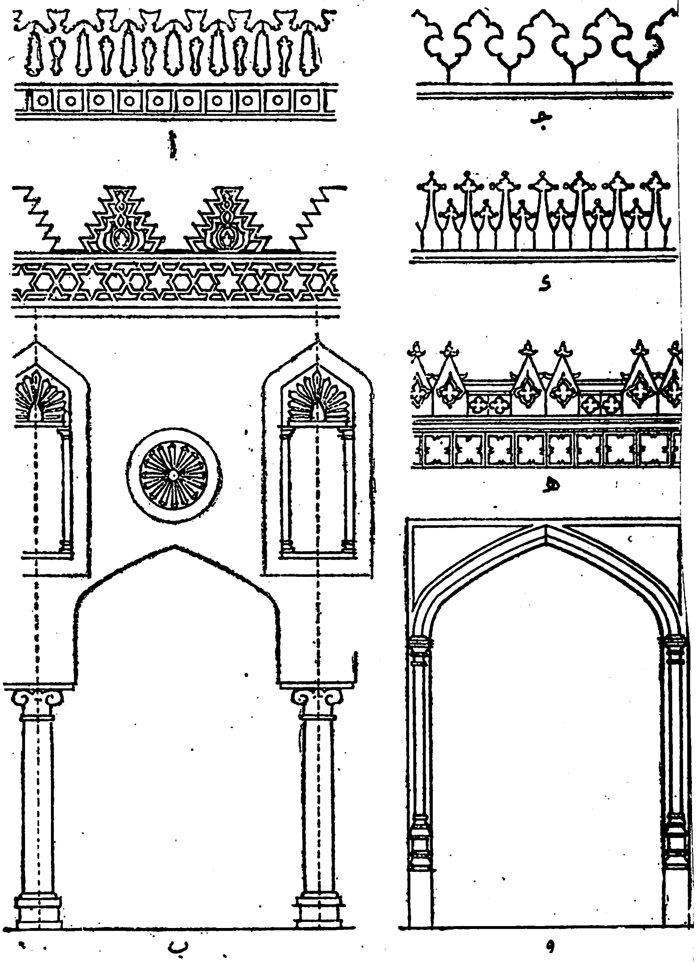
وفى بلاد إيران وتركستان والهند عدد كبير جدا من الأبنية

= أو Alcazar يطلق على قصور عديدة فى مدن مختلفة باسپانيا ففى أشبيلية (الكازار) وفى طليطلة (الكازار) ولكن أشهرها — ولعله الذى يقصده المؤلف — هو الكازار أشبيلية وقد بنى بين سنتى ١٣٥٠ و١٣٦٩ وقد أدخلت عليه تعديلات كثيرة غيرت معالمه الأولى وقللت من تناسق أجزائه وعلى كل حال فانه يمتاز بما فيه من مقرنصات جميلة ونقوش جصية بديعة وأعمدة رخامية ومناور للتهوية والنور ووجهات تزينها النقوش الجصية الموشاة بالذهب وقاعات تزهو بوزرات القاشانى الجميل وأهم هذه القاعات قاعة السفراء بقبتها الخشبية البديعة (المعرب)

الإسلامية التى يرجع عهدها إلى عصور متأخرة . ولا تزال الأساليب المعمارية الإسلامية ذائعة فى بلاد الهند حتى الآن

ومهما يكن من شىء فإن هناك فوارق محلية ظاهرة تميز الأبنية المتأخرة لكل مدرسة من المدارس الخمس الرئيسية فى العمارة الإسلامية . وهى المدرسة السورية المصرية ، والمدرسة الإسبانية المغربية ، والمدرسة الإيرانية ، والمدرسة العثمانية ، والمدرسة الهندية . ولا شك فى أن بعض السبب فى وجود هذه الفوارق هو اختلاف مواد البناء فى الأماكن المختلفة . ولكن هذه المدارس تقوم قبل كل شىء على أساليب معمارية محلية .

وقد حدث فى العصور الوسطى تقدم كثير وتنوع فى تصميم أبنية المساجد ، فقد ظلت المساجد الجامعة بتصميمها المعروف تشيد فى بعض البلاد الإسلامية ، كما ذاع بناء الأضرحة التى تتخذ فى الوقت نفسه مساجد للصلاة ؛ وظهر نوع جديد هو : المدرسة : وهو مسجد صليبى الشكل فيه مكتب أو معهد للدراسة . وكان ظهور هذا النوع الأخير فى القرن الثانى عشر . وأصبحت القبة ظاهرة معمارية ذائعة كل الذيوع فى العمارة الإسلامية . وقد كانت القباب فى القاهرة مرتفعة فى أغلب الأحيان ، على حين كان القوم فى بلاد إيران وتركستان يفضلون القبة البصلية ، أو البيضية الشكل . أما فى القسطنطينية ، فقد كانت قباب المساجد



(شكل ٧٠) — نماذج من عقود وشرفات (دون مراعاة لمقياس الرسم)
ا — فى جامع ابن طولون بالقاهرة (٨٦٨) . ب — عقد فارسى فى جامع
الأزهر بالقاهرة (٩٧٠) . ج — فى جامع زيد الدين يوسف بالقاهرة
(١٢٩٨) . د — فى قصر كادورو Ca'd'Oro بالبندقية (١٤٣١)
هـ — فى كنيسة كرومر Cromer بنورفولك (القرن الخامس عشر)
و — عقد تيودورى فى بهو كنيسة المسيح بأكسفورد (القرن السادس عشر)

بيزنطة منخفضة . وقد كانت القباب الحجرية فى مصر تُزَيَّن سطوحُها الخارجية فى القرن الخامس عشر بزخارف مضرسة الشكل تشبه فى ذلك (الدنتلا) . أما فى بلاد إيران فقد كانت القباب تغطى بتربيعات من القاشانى البرّاق ؛ كما كانت تستند على مقرنصات ، وفى الحق أن هذه المقرنصات استعملت فى كل مكان ، بل كان الإسراف فى استخدامها كثيراً . وكانت فى بعض الأحيان تتدلى من السقف كالأجزاء التى تتدلى فى الأقبية الإنجليزية ذات الزخارف التى على شكل مروحة . وبينما لم يكن للقباب الإسلامية تأثير كبير على قباب عصر النهضة فى الغرب يظهر أنه من المحتمل أن المآذن الرشيقة — ولا سيما مآذن المساجد فى القاهرة إبان القرن الرابع عشر والخامس عشر — قد أثرت فى تصميم أبراج النواقيس فى إيطاليا فى آخر عصر النهضة ، وهى التى نقل عنها المهندس الكبير السير كريستوفر رن (١) Wren ما صممه من الأبراج ، ومما لا شك فيه أن المعماريين المسلمين كانوا قد بدأوا فى هذا العصر يلاحظون أن فى استطاعتهم

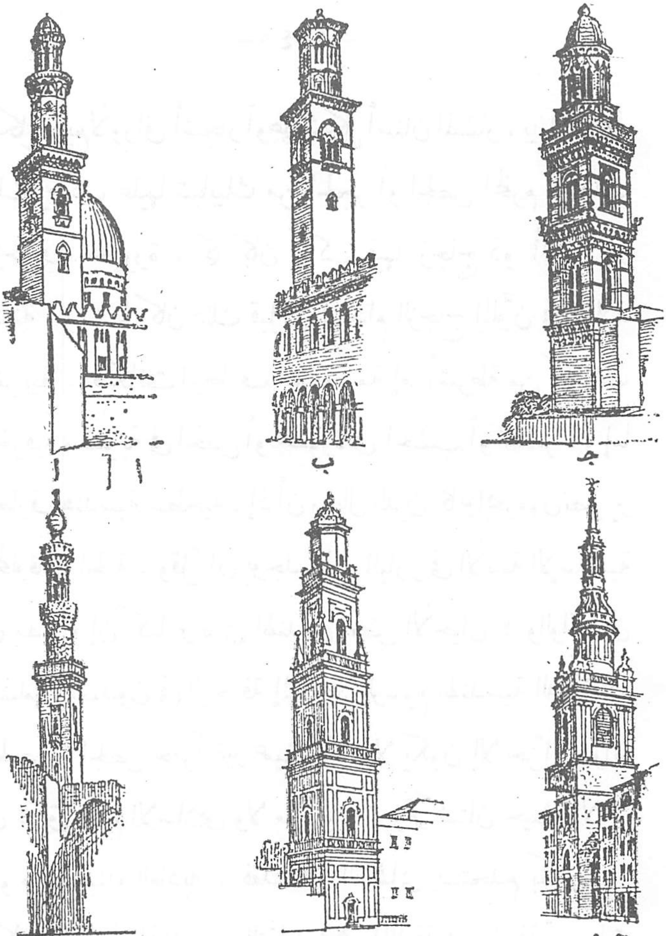
---

(١) قام بترميم كاتدرائية سانت بول فى لندن ثم قام بتشييدها من جديد بعد أن تهدمت سنة ١٦٦٦ واستغرق البناء الحديث خمساً وثلاثين سنة وقلد فيه المهندس كاتدرائية القديس بطرس فى روما . وقد كان رن فى وقت من الأوقات أستاذاً للفلك فى جامعة اكسفورد وتوفى سنة ١٧٢٣ وعمره تسعون سنة (المعرب)

الاستفادة من تشييد القباب والمآذن جنباً إلى جنب ، والانتفاع بالتأثير الذى يتركه هذا التباين . كما وفق المهندس رن فيما بعد إلى تشييد القبة والأبراج فى كاتدرائية سانت بول St. Pauls' مما كان له أعظم الأثر

على أن هناك نوعين من المآذن لم يذع استخدامهما خارج موطنهما ؛ ونقصد بذلك المآذن الإسطوانية الشكل فى بلاد إيران تلك المآذن التى لم تكن على جانب يذكر من الإناقة ، وكذلك المآذن المشوقة التى كان يفضلها الأتراك

ولقد ظل يصحب تقدم العمارة الإسلامية الميل إلى استخدام النوعين المدبب والمستدير من الأقواس التى على شكل حدوة الحصان . وكان البناؤون يستخدمون فى كثير من الأحيان العقود أو الأقواس نصف الدائرية ، والأقواس العادية المدببة أو ذات المركزين . ومن ناحية أخرى فإن القوس الذى يطلق عليه القوس الفارسى — وهو القوس الذى ينتهى انحناؤه بخطين مستقيمين ، كان كثير الذيوع فى بلاد إيران وغيرها من البلاد . ويشبه هذا القوس الفارسىّ من بعض الوجوه القوس الإنجليزى التيودورى (شكل ٧٠) كما أن العقود ذات الفصوص العديدة أصبحت ذائعة الإستعمال . وكانت تستخدم كزخارف سطحية فى البوائك الصماء (الكاذبة) . أما الشرفات فكانت تتخذ على



(شكل ٧١) — نماذج من المآذن والأبراج (دون مراعاة لمقياس الرسم)
— فى مدرسة سنجر الجولى بالقاهرة (١٣٠٣ — ١٣٠٤) . ب — فى
تورّى دلكومينو بفيرونا Torre del Comune (١١٧٢ وقبة الجرس
فى ١٣٧٢) . جـ — فى قبة سپوليتو Duomo, Spoleto بايطاليا
(١٣٩٧) . د — فى ضريح برقوق بجوار القاهرة (١٤٠٠ — ١٤١٠) .
هـ — فى قبة ليكى Duomo, Lecce بجنوبى إيطاليا (١٦٦١ — ١٦٨٢) .
و — فى كنيسة سانت مارى لوباو St. Mary-le-Bow بلندن من تصميم
المهندس رن Wren (١٦٧١ — ١٦٨٣) .

شكل بديع لأوراق أشجار أو على شكل أسنان المنشار . بينما النوافذ ظلت يركب عليها شبابيك من الحجر أو الجص المخرم أو ذات الزخارف المحفورة ، كما كان يركب فيها زجاج ذو ألوان غير متقنة ، وربما كان ذلك قبل استخدام الزجاج الملوّن فى البلاد الغربية . فكانت الزخارف المستخدمة إما أشرطة من كتابات زخرفية مكتوبة فى الجص أو محفورة فى الخشب أو الحجر ، وإما زخارف هندسية سطحية ، إذ أن رجال الدين كانوا يحرمون تصوير المخلوقات الحية . وقلّ أن يوجد الحفر البارز فى الأبنية الإسلامية فى مصر وإن كنا نراه فى الهند فى بعض الأحيان ؛ والواقع أن المسلمين يعمدون فى الزخرفة إلى حفر الرسوم الهندسية الدقيقة فى الحجر أو الجص حفراً غير عميق يكاد لا يكون إلا حزّا . وأما فى شرق العالم الإسلامى ولا سيما بإيران وتركستان حيث الآجر هو مادة البناء العادية ، فقد كان القاشانى يستخدم بكثرة — وكانت الرسوم الهندسية والتقليدية هى المألوفة فى زخرفة تربيعات القاشانى حتى العصور المتأخرة حين اتخذت طرق جديدة ، رسومها أكثر تمثيلاً للطبيعة ، ودخلت معها رسوم الزهور والنباتات

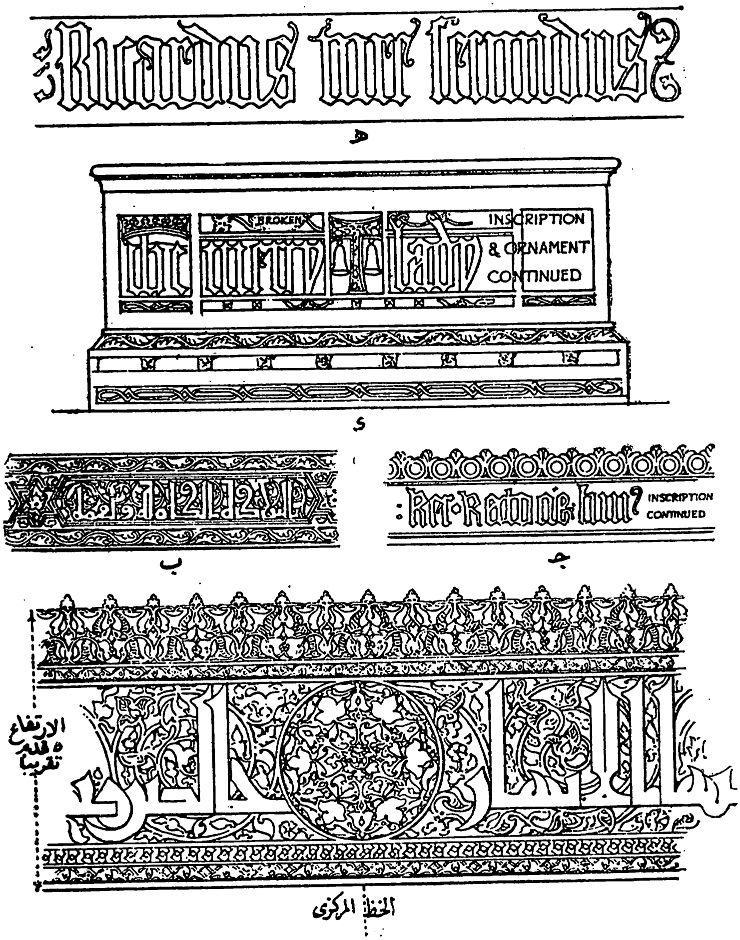
واسم أرابسك Arabesque الذى يطلق على الموضوعات الزخرفية التقليدية التى كانت ترسم بارزة بروزاً بسيطاً فى انجلترا منذ عصر الملكة اليزابث ، نقول إن هذا الاسم يدل على أننا

مدينون بهذه الزخارف للعرب فى القرون الوسطى (١)

وهناك نوع آخر من الزخرفة كان منتشراً فى القاهرة ، ولم يكن ذائعاً كل الذيوع فى غيرها من البلدان : ذلك هو تتابع طبقات أفقية من أحجار قاتمة اللون وأخرى من أحجار زاهيــة اللون — وقد يرجع أصل هذه الطريقة إلى رومة أو بيزنطة حيث كانت (مداميك) من الآجر تستخدم كثيراً فى أجزاء مختلفة من الجدران الحجرية . ولكن هذه النسبة لا تزال موضع شك ، ومن ثم كان من المعقول أن الواجهات المخططة فى المبانى الرخامية فى پيزا وجنوا وسيينا Siena وفلورنسة ، وفى غيرها من البلاد الإيطالية إنما أخذت عن القاهرة التى كانت لهم بها فى القرون الوسطى علاقات تجارية وثيقة . ومثل هذه الأبنية المتعددة الألوان موجودة فى إقليم الأوڤرن Auvergne ، وفى كنيسة القديس بطرس بنورثمبتن Northampton

وخلاصة ما ذكرناه فى هـذا البحث أن دَيْنَ العالم الغربى للاسلام فى فن العمارة كبير فى مجموعه . وقد رأينا فى ميدان العمارة الحربية أن الصليبيين الذين شيدوا فى الأرض المقدسة كثيراً من الكنائس والقلاع الجميلة تعلموا من العرب شيئاً من

(١) راجع الفصل العاشر : طبيعة الزخارف العربية فى كتابى
Muhammadan Architecture (Oxford 1924)



(شكل ٧٢) — نماذج من الكتابات الكوفية والقوطية

ا — فى جامع السلطان حسن بالقاهرة (١٣٥٦ — ١٣٦٣) . من الجص

ب — محفوظة فى دار الآثار العربية بالقاهرة (القرن الثانى عشر)

ﺟ — فى كنيسة سوث أكر South Acre بنورفولك (حول سنة ١٥٥٠)

د — فى قبر بفش ليك Fishlake بيوركشير (١٥٠٥)

ﻫ — فى قبر ريتشارد الثانى بوستمنستر (١٣٩٩)

فن التحصين وعمل الاستحكامات كما كان العرب أنفسهم قد تعلموا من مهارة البنائين الأرمينيين

وإذا استثنينا ما ندين به للأبنيـة الحجرية فى سورية وأرمينية وللأبنية المصنوعة من الآجر فى إيران مما يرجع عهده إلى ما قبل الإسلام ، تلك الأبنية التى يزداد ميل العلماء إلى أن ينسبوا إليها نشأة أساليبنا المعمارية فى السقوف والقباب ابّان العصور الوسطى ، نقول إذا استثنيا ذلك لم يكن هناك حرج من أن ننسب اختراع القوس المدبب إلى البنائين المسلمين فى سورية وغيرها من البلدان . ويكاد يكون ثابتاً أن أصل العقود الستينية عربى كذلك ومن المحتمل أن يكون هذا حال العقود الإنجليزية التيودورية .

ثم إن الغربيين أخـذوا عن العرب أيضاً استخدام الزخارف الصغيرة البارزة الموجودة فى العمارة القوطية . وكذلك استخدام العقود ذات الفصوص المتعددة ، وربما أخذوا أيضاً الزخارف النباتية ، وأخذوا وعرفوا استخدام الزخارف الحجرية التى تملأ بها الشبابيك فى العمارة القوطية ويركب بينها الزجاج ، ومن المحتمل أن تكون هذه الزخارف الأخيرة مأخوذة عما كان فى المساجد الأولى من شبابيك مخرمة حجرية أو جصية ، أو ربما يكون أصلها أقدم عهداً من هذا بأن تكون مأخوذة عن المبانى السورية أو العراقية التى ترجع إلى ما قبل الإسلام

واختراع الزجاج الملوّن ينسب أحياناً إلى الشرق . ولكن هذه النسبة لم تثبت صحتها بعد — كما أن استخدام العمد المندمجة فى أركان الدعائم . تلك الظاهرة الهامة فى نظام القباب فى العمائر القوطية — اختراع إسلامىّ يرجع إلى القرن الثامن أو التاسع

وأما الشرفات الزخرفية والخرمة فأتت إلى القاهرة من العراق ، وانتقلت منها إلى إيطاليا وأصبحت بعد ذلك ظاهرة من ظواهر العمارة القوطية . ثم إن الكتابات المحفورة المقصود بها زخرفة المبانى القوطية المتأخرة قد وجد مثلها فى جامع ابن طولون فى القاهرة ، وهو يرجع إلى القرن التاسع . ولكن الكتابات الكوفية توغلت كثيراً فى فرنسا عندما احتل المسلمون الأقاليم[١] الجنوبية منها ، وحتى فى انجلترا توجد أمثلة نادرة من الزخارف يظن أنها تأثرت بالزخارف العربية (شكل ٧٢)

ومن المحتمل أيضاً أن تكون الواجهات المخططة قد أخذت

---

(١) مثال ذلك الأبواب الخشبيه التى صنعها الحفار المسيحى جوفريدس Gaufredus فى إحدى الكنائس الصغيرة من كاتدرائية لوبوى Le Puy وكذلك باب آخر محفور وموجود الآن فى كنيسة لافوت شلهاك La Voutei Chilhac . وهناك أشرطة من الزخارف على رف خلف المذبح فى كنيسة وستمنستر Westminister وزخارف أخرى على بعض الشبابيك القديمة من الزجاج الملون وينسب الأستاذ ليتابى Lethaby كل هذه الزخارف إلى أصل شرقى . قارن A. H. Christie, The Development of Ornament from Arabic Script (in the Burlington Magazine, Vols. XI—XII, 1922)

عن القاهرة ، وكذلك تصميمات الأبراج فى عصر النهضة والحنايا الصدفية الشكل التى كانت ذائعة الاستعمال فى هذا العصر نفسه . ثم هذه المشربيات (١) الخشبية العربية التى كانت تستخدم لإخفاء حجرات الحريم فى المنازل ، أو كجدران المقصورات بالمساجد . نقول هذه المشربيات قلدها الإنجليز فى القضبان والسياجات المعدنية

ولا شك أيضاً فى أن الغرب مدين للمسلمين بطريقة الزخرفة بالفروع النباتية Arabesques البارزة بروزاً قليلا ؛ كما أنه مدين لهم أيضاً باستعمال الزخارف الهندسية . والواقع أن المسلمين كانوا مصدر كثير مما وصل إلى الغرب من علم الهندسة ، أو كانوا على الأقل القنطرة التى وصل إلى الغرب عن طريقها كثير من هذا العلم

لم يكن كل ما ذكرناه حتى الآن إلا نقطاً خاصة مميزة ، ولكن الاتصال الوثيق بين الشرق والغرب فى أثناء الحروب الصليبية ، ذلك الاتصال الذى أصبح وديا فى العصور الوسطى

---

(١) المشربية أنواع مختلفة من الخشب المخروط المشبك ذاع استخدامه فى مصر منذ العصر القبطى وبلغت صناعته أوج عظمتها فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر وكانت تصنع منه شبابيك وحواجز ودروات . وقيل إن الكلمة مشتقة من (الشرب) لأن ألواح هذا الخشب المشبك كانت تثبت فى بداية الأمر بنوافذ المساكن كى توضع عليها قلل الماء فتبرد وتصبح لذيذة للشرب . وفى مدينة القاهرة ودار الآثار العربية أنواع شتى من خشب المشربيات (المعرب)

المتأخرة — لا بد أن يكون قد خلف أثراً فى فن العمارة ربما غاب عنا فى عجالة قصيرة كهذه . ففى أسبانيا ظلت الأساليب الإسلامية فى الرسم والتصميم باقية إلى آخر عصر النهضة . وإليها يرجع ما نرى فيما كان بالعمارة الاسپانية من خصائص وتعقيدات

ويجدر بنا فى ختام هذا الفصل أن نلاحظ أن تطور العمارة الإسلامية لا يزال مستمرا فى بعض الأقاليم النائية التى ازدهرت فيها العمارة الإسلامية منذ أكثر من ألف سنة

مراجع

M. S. Briggs, Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine. (Oxford, 1924).

E. Diez, Die Kunst der islamischen Völker, (Berlin, 1915)

J. Franz, Die Baukunst des Islam. (Darmstadt, 1887)

A. Gayet, L'art arabe. (Paris, 1893)

Richmond, E. T. Moslem Architecture, 623-1516 Some Causes and Consequences. Royal Asiatic Society (London, 1926)

G. T. Rivoira, Moslem Architecture. Its Origin and Development. (Oxford, 1918)

H. Saladin, Manuel d'art Musulman : tome I, Architecture. (Paris, 1907)

كشّاف

— ن —

فهرس الصور واللوحات

الشكل		
١٠	رسم تفصيلى من طست نحاسى مكفت بالفضـة . مصر فى القرن العاشر . بالمتحف البريطانى	صفحة ٣١
١١	غطاء إناء من النحاس المـكفت بالفضة . صنع فى البندقية على يد صانع فارسى فى أوائل القرن السادس عشر . بالمتحف البريطانى	اللوحة ٥
١٢	كأس من الخزف مذهب ومنقوش بالألوان من صناعة الرى فى القرن الثالث عشر . بمتحف اللوفر	اللوحة ٥
١٣	إناء من الخزف ذى البريق المعـدنى . من العصر الفاطمى فى القرن الحادى عشر . بمتحف اللوفر	اللوحة ٥
١٤	إناء أدوية من خزف منقوش بألوان متعددة . سلطاناباد فى القرن الثالث عشر أو الرابع عشر . بمتحف فـكتوريا وألبرت	اللوحة ٦
١٥	إناء أدوية من خزف منقوش باللون الأزرق القاتم . فاينزا فى القرن الخامس عشر . بمتحف فـكتوريا وألبرت	اللوحة ٦
١٦	صحن من خزف ذى بريق معدنى أصفر وأزرق . بلنسية . فى القرن الخامس عشر . بمتحف فـكتوريا وألبرت	اللوحة ٦

فهرس الكتاب